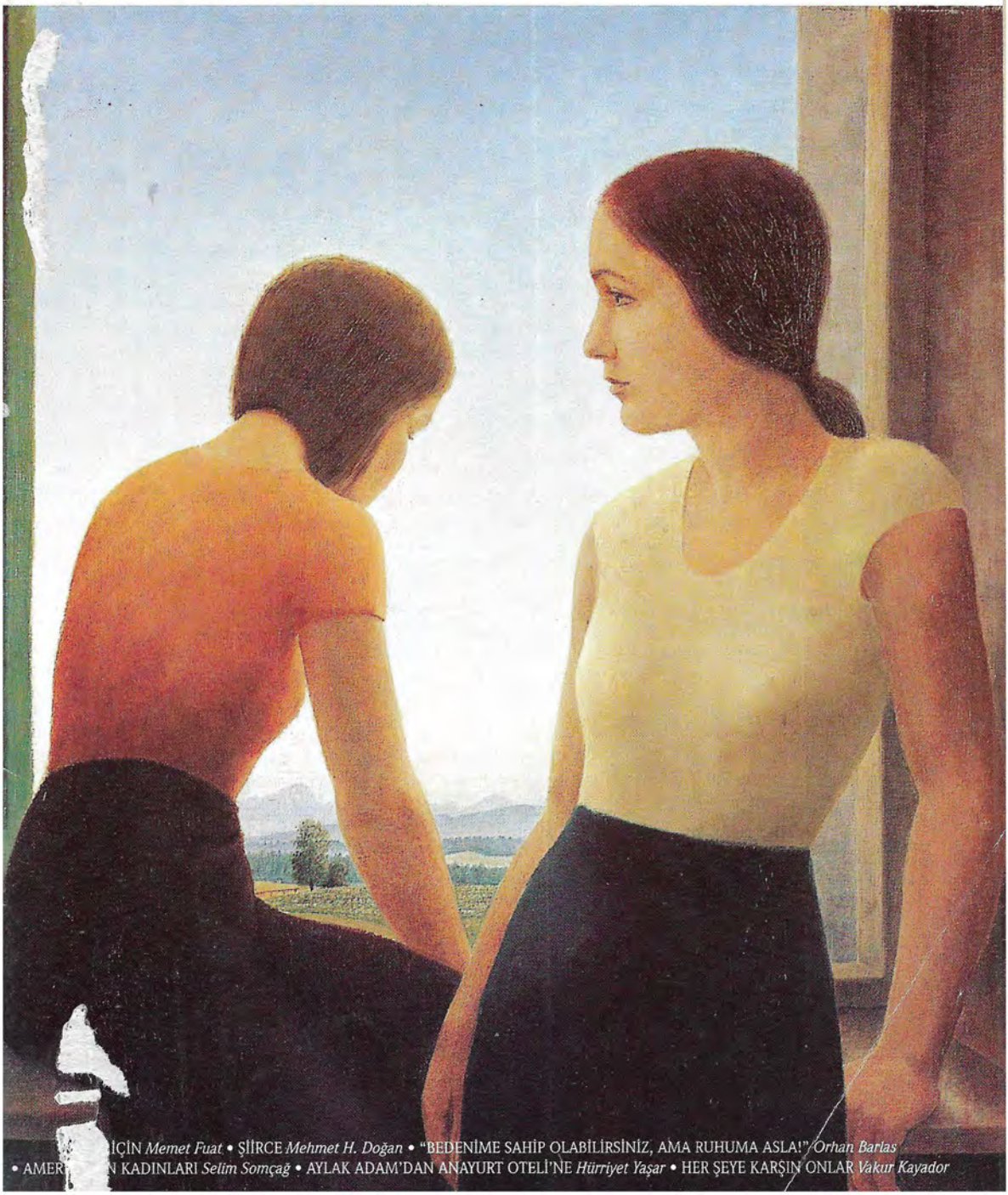
NİSAN 1996 SAYI: 125 120.000 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

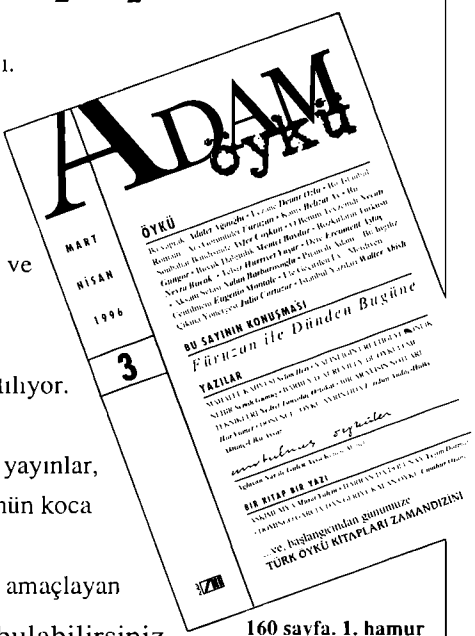


İÇİN *Memet Fuat* • ŞİİRCE *Mehmet H. Doğan* • "BEDENİME SAHİP OLABİLİRSİNİZ, AMA RUHUMA ASLA!" *Orhan Barlas*
• AMER N KADINLARI *Selim Somçağ* • AYLAK ADAM'DAN ANAYURT OTELİ'NE *Hürriyet Yaşar* • HER ŞEYE KARŞIN ONLAR *Vakur Kayador*

ADAM öykü

Ve ADAM "öykü"yü yayımladı.

AdamÖykü'nün üçüncü sayısı "Mart - Nisan" çıktı.
İki ayda bir yayımlanıyor.
AdamÖykü, Türkiye'nin tek "öykü" dergisi.
AdamÖykü'de, edebiyatımızın deneyimli isimlerinin yanı sıra, genç imzalar da yazıyor.
AdamÖykü'de, eleştiri, inceleme, deneme yazıları ve öykü edebiyatının tarihi üzerine güncel çalışmalar yer alıyor.
AdamÖykü'de, geçmişin büyük öykü ustaları tanıtılıyor. Çok yönlü ve kapsamlı.
AdamÖykü'de konuşmalar, kitap tanıtımları, yeni yayınlar, haberler, araştırmalar, tartışmalar, kısacası "öykü"nün koca dünyası var.
Öykü edebiyatımıza, gerçek bir katkıda bulunmayı amaçlayan **AdamÖykü**'yü bayinizde ve kitapçılarda bulabilirsiniz.



160 sayfa. 1. hamur
350.000 TL

A D A M Ö Y K Ü Ü Ç Ü N C Ü S A Y I

Öykü
Adalet Ağaoğlu *İki Yaprak*
Demir Özlü *Eczane*
Füruzan *Bir İstanbul Romanı/Ara Görüntüler*
Behzat Ay *Kanlı*
Ayfer Coşkun *Bir Sonbahar İkindisinde*
Necati Güngör *O Benim Teyzemdi*
Memet Baydur *Büyük Dalgınlık*
Nevra Bucak *Bozkırların Türküsü*
Hürriyet Yaşar *Telsiz*
Ercüment Aytaç *Dere*
Nalan Barbarosoğlu *Akşam Sefası*
Eugenio Montale *Pijamalı Adam-Bir İngiliz Centilmeni*
Julio Cortázar *Ele Geçirilen Ev-Merdiven Çıkma Yönergesi*
Walter Abish *İstanbul Yazıları*
Bu Sayının Konuşması
Füruzan ile Dünden Bugüne

Yazılar
Selim İleri *Mahalle Kahvesi*
Semih Gümüş *Yalınlığın Ürettiği Yetkinlik : Nehir*
Nedret Tanyolaç Öztokat *Barbey D'Aurevilly'de Öyküleme Teknikleri*
Sadık Aslankara *Bir Öykü Bahçesi İçin Evirip Çevirmeler*
Hür Yumer *Bir Arayışın Notları...*
Dönence / Öykü Ayrıntıda Feridun Andaç-Hulki Aktunç-Ülkü Ayvaz
Unutulmuş Öyküler
Kemal Ahmet *Ağlayan Nar ile Gülen Ayva*
Bir Kitap Bir Yazı
Aşkımınya Murat Yalçın
Harran'da Dolunay Yeşim Dorman
Domingo Garcia'dan Geriye Kalan Öykü Cumhur Oranç
...ve, başlangıcından günümüze
TÜRK ÖYKÜ KİTAPLARI ZAMANDİZİNİ

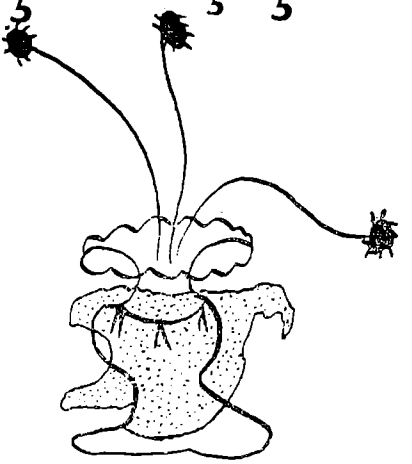
Adam Yayınları, Büyükdere Caddesi Üçyol Mevkii No: 57 Maslak 80725 İstanbul
Tel: (0-212) 285 21 52 (12 hat) Telg: Adam Yay Faks: (0-212) 276 27 67

ADAM
değerli kitaplar yayımlar.

Federico Garcia

Lorca

Seçilmiş Şiirler



Çeviren:Sabri Altınel

Yirminci yüzyıl İspanyol şiirinin dünyadaki en ünlü temsilcisi Federico Garcia Lorca (1898-1936) Unamuno, Machado ve Jimenez gibi ustaların başta geldiği edebiyat rönesansının ikinci kuşak ustaları arasında şiirleriyle olduğu kadar oyunları, besteleri ve resimleriyle de kendini kanıtlamış bir yaratıcı. Bu kitapta onun **Libro de Poemas, Canciones, Romancero Gitano** adlı kitaplarıyla ünlü "Llanto por Ignacio Sanchez Mejias" şiirinin Sabri Altınel tarafından yapılmış başarılı çevirilerini bulacaksınız. Bu çevirilerin Lorca'nın geleneksel bir kaynaktan yararlanırken kişisel sesini bulmasını ve yerelden evrensele ulaşmasını kanıtlayan örnekler olduğuna inanıyoruz.

Çıktı.

ADAM

Federico Garcia

Lorca

Cante Jondo Şiiri

Çeviren:Sabri Altınel

Türkiye'de en çok sevilen yabancı şair diyebileceğimiz Federico Garcia Lorca (1898-1936) 1920'li yıllarda 20. yüzyıl İspanyol şiirine yeni bir atılım kazandıran ve aralarında, Jorge Guillen, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre gibi önemli şairlerin de bulunduğu bir kuşağın en parlak temsilcisidir. Lorca kendisi gibi Endülüslü olan besteci Manuel de Falla'nın Granada'da 1920'lerde başlattığı halk dansları ve türküleri şenliklerine katılarak "cante jondo" denilen bu geleneksel kaynaktan esinlendi. 1921 tarihini taşıyan **Cante Jondo Şiiri** (Poema del Cante Jondo) adlı kitabını 1931'de yayımladı. Sabri Altınel'in çevirdiği bu şiirler Lorca'nın halk şiirinin geleneksel biçimlerine kendi lirizmini kattığı yetkin örneklerdir.

Çıktı.

ADAM

ADAM SANAT

Sayı 125, Nisan 1996
ISSN 1300-154X

Sahibi : Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni : Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü : Sevgi Tuncel
Genel Yayın Yönetmeni Yardımcısı : Turgay Fişekçi

KİMİN İÇİN	5	Memet Fuat
ŞİİRCE	10	Mehmet H. Doğan
"BEDENİME SAHİP OLABİLİRSİN AMA..."	19	Orhan Barlas
ATİLA KURUSOVAN	21	Timur Selçuk
HER ŞEYE KARŞIN ONLAR	24	Vakur Kayador
AMERİKA'NIN KADINLARI	29	Selim Somçağ
BİR SERGİNİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ	33	Ergin Yıldızoğlu
AYLAK ADAM'DAN ANAYURT OTELİ'NE	56	Hürriyet Yaşar
ÇEVİRİLERLE KONUŞMALAR	68	Gürhan Tümer
"YAĞMUR YATAĞI"NI OKUMAK	75	Kemal Atakay
SALÂH BİRSEL'E MEKTUP	79	Adnan Binyazar

ŞİİR

İskender Fikret Akdora, 7; Nahit Ulvi Akgün, 9; Salâh Birsel, 13; Ercüment Uçarı, 16-18; Yeşim Salman, 23; Nihat Ziyalan, 27; Blas Otero, 31; Ersin Salman, 32; İnci Asena, 59; Sina Akyol, 61; Roni Margulies, 63; Turgay Fişekçi, 65; Seyhan Erözçelik, 67; Oğuzhan Akay, 70; Akgün Akova, 71; Ayla Seyhan, 74; Rıfat İnkaya, 76; küçük İskender, 77; Bejan Matur, 80.

BU SAYIDAKİ RESİMLER

"Sanat ve Güç" Sergisinden, 33-55.

KAPAK

Düzenleyen : Lowe Adam Tanıtım Hizmetleri A.Ş. **Resimler :** Ön : Georg Schrimpf, Pencerede İki Kız, 1937; arka : A. Deineka, Yarış, 1933

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi :** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel. : (0212) 285 21 52; FAX : (0212) 276 27 67; **Dizgi :** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskısı** : Şefik Matbaası; **Kapak Baskısı :** Ana Basım; **Dağıtım :** Birleşik Basın Dağıtım A.Ş.; Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI :** Yıllık (12 sayı) 1.400.000 TL. Altı aylık 700.000 TL. Yurtdışı 60 DM; **Abone ve Eski Sayılar İçin Hesap No** : Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına 662 720 nolu posta çeki. **İLAN KOŞULLARI :** Kapak içi (siyah-beyaz) 20.000.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 15.000.000 TL; yarım sayfa 7.500.000 TL; çeyrek sayfa 4.000.000 TL; Fiyatı : 120.000 TL (KDV'li); Kıbrıs 150.000 TL.

ALTIN PORTAKAL ŞİİR ÖDÜLÜ

Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı ile Aylık Şiir Dergisi "İnsan" şiir dalındaki ürünleri değerlendirmek ve yeni birikimleri özendirmek amacıyla Altın Portakal Şiir Ödülü'nü düzenlemiştir.

Altın Portakal 1996 Şiir Ödülü'ne, 1 Aralık 1995 - 1 Aralık 1996 tarihleri arasında birinci basımları yapılmış şiir kitapları aday olabilir.

Belirtilen tarihler arasında şiir kitabı yayımlamış şairler ya da yayınevleri, altı adet kitabı 1 Aralık 1996 tarihine dek aşağıdaki adrese göndererek ödüle aday olabilirler. Başvurulara şairin kısa özgeçmişi, açık adresi ve telefon numarasının eklenmesi gerekir.

Ödül Seçici Kurulu şu kişilerden oluşmaktadır :
Ali Cengizkan,
Ramis Dara,
Metin Demirtaş,
Mehmet H. Doğan,
Ahmet Oktay.

Sonuçlar 1997 Ocak ayı içinde açıklanacaktır.

1. Ödül : 50 Milyon TL;
2. Ödül : 30 Milyon TL;
3. Ödül : 20 Milyon TL'dir.

Başvuru adresi :
Akdeniz Kitabevi, Belediye İş Hanı ANTALYA
Tel : (242) 242 49 14 FAX : (242) 248 07 86

KİMİN İÇİN

Memet Fuat

Arada bir yazılarıma çok öfkeli tepkiler geliyor...

Yanıt demiyorum. Onlar başka. Bir görüş belirtmişsinizdir, karşınızdaki o görüşe katılmaz, yanlış olduğunu kanıtlamaya çalışır; ya da bir soru atmışsınızdır ortaya, onu yanıtlar. Öyle değil...

Tepki... Yazdıklarınızı okumuş, beğenmemiş, öfkelenmiştir, ama düşüncelerinizin üstünde durmaz, anlama, değerlendirme çabası gösterip bir tartışma yaratmaya yönelmez, doğrudan kişiliğinize saldırır, saygısız bir dille yıpratıcı sözler eder...

Bazen ortada bir yazı, bir görüş bile olması gerekmez. Örnekse biri çıkar, sizi gençlerin yolunu kesen, gelişmelerini engelleyen eleştirmen diye aşağılar. Tepki bile değil, doğrudan saldırıdır yaptığı...

Bir iki yıldır bu tür öfkeli tepkilere ya da saldırılara daha sık konu oluyorum.

Sağdan değil, tersine, soldan, bir de genç şairlerden...

"Polisler" başlıklı yazım yüzünden DYP milletvekili adayı bile oldum...

Birkaç yıl önce de *Çağdaşımız Makyavel*'deki düşüncelerim ünlü bir İngiliz eleştirmenin söyleminden geçirilince "düzenin adamı" damgasını yemiştim...

Anlaşılan düşüncelerimde, ya da düşünüş tarzımda birilerinin hoşuna gitmeyen bir yan var.

Olabilir de, birilerinin hoşuna gitmiyorum diye değişip kendinden uzaklaşır mı insan?

Düşündüklerinizi söylersiniz, yanlışsa yanlıştır, doğruysa doğru... Karşınızdakiler de kendi düşüncelerini söylerler...

Saygısızlığa, aşağılamaya, söylenenleri saptırmaya ne gerek var!..

Nâzım Hikmet'e ettiğim kötülükler de hep gündemdeki yerini koruyor : Hele Nâzım Hikmet'i düzene uydurmak, komünist değilmiş gibi göstermek suçlaması inanılmaz bir buluş...

Son aylarda yazdığım yazılara gelen tepkileri, kişiliğime yapılan saldırıları izlemeye, hele yanıtlamaya kalksam başka iş yapamazdım sanırım.

Çoğunu, özellikle gazetelerde yazılanları göremedim.

Gerçi görenler haber verdiler, ama eski tarihli gazeteleri arayıp bulmak benim için kolay değil!..

Neyse ki "Adam Sanat"ın Ajans Press'le sözleşmesi var, içinde "Adam Sanat" adı geçen yazıları kesip gönderiyorlar. Onları dergiye uğradıkça görüp okuyorum.

Yanlış anlamalar, yanlış değerlendirmeler, alaycı sözler...

Arada yanıtlanması gereken görüşler de yer alıyor, ama siz bütün içtenliğinizle konuya yöneleceksiniz, karşınızdaki anlayışsızlığını, alaycılığını sürdürecek... Seziyorsunuz kendini böylesine yukarlarda gören, okurları, kamuoyunu önemsemeyen bir insanla tartışılamayacağını...

Ne var ki susmak da yanıltıcı oluyor.

Yıllar önce Kemal Tahir için yapılan bir değerlendirmeyi anımsıyorum. Eleştirmen görüşünü şöyle kanıtlıyordu : Bu görüş ortaya atıldığında Kemal Tahir yaşıyordu, karşı çıkmadığına göre doğru olduğu anlaşılıyor.

Demek ki bir eleştirmen bile böyle düşünebiliyor.

Peki, her şeyi izleyip bütün yanılgıları düzeltmenize olanak var mı?

Görmemiş olabilirsiniz... Yanıt vermek istememiş olabilirsiniz...

Örnekse karşınızdaki kişi yargılayıcı bir havaya girmişse, sanık gibi kendinizi mi savunacaksınız!..

Susmak söylenenlerin doğru olduğunu onaylamak anlamına gelmez...

Örnekse benim susmam polislerin davranışlarını onayladığımı ya da DYP'den milletvekili adaylığını benimsediğimi göstermiyor.

Susmanın bir yanıltıcılığı da söylenenleri yanıtlanmaya değer bulmadığınız düşüncesini getirmesi oluyor.

"Cumhuriyet" gazetesinde Ataol Behramoğlu'yla konuşurken,

"Can Ağabey de size çatmış," dedi.

"Kim, Can Yücel mi?"

Bilmediğimi görünce üzüldü :

"Keşke söylemeseydim..."

"Nerede? Niçin?"

"Polisler yazınız için. Neyse..."

Gazetenin adını da yuvarladı ağzının içinde, ama direnerek değiştirdi konuyu...

Sonradan bir iki kişiye sözünü ettiysem de, bulup getiren olmadı Can Yücel'in yazısını. Neler dediğini şu anda da bilmiyorum.

Onun eleştirilerini önemsemediğim düşünülebilir mi? Yazısına ulaşamadığım için suskun kaldım.

Genelde nedir istenen?

Olaylar da, kavga da belli. Nerede, ne söylenmesi gerektiği biliniyor. Daha önce de geçilmiş bu yollardan.

Herkes kendi başına düşünürse işler karışır.

Kavganın ortasında insancılık oyunu da oynanmaz.

Söylenmesi gerekeni al, evir çevir, bir de sen söyle. Daha ileri gitme.

İstenen bu sanırım...

Oysa bence başka bir yaklaşım daha doğru :

Herkesin her konuda düşünmesi, kendini esintiye bırakmaması...

Çünkü gerçeklerin akışına ancak düşünce çeşitliliğiyle, tartışmayla ayak uydurulabilir...

İskender Fikret Akdora

HER ŞEY GÜZELDİ SENİNLE

"Ne zor geçti YIL
Günlerim karabasan"

Güzelleştirirdin her şeyi
ÖLÜM'ü bile;
Tüm çirkinlikleri yeryüzündeki –
Değiştirirdin bir ışıklı gülüşle.

Sende başlardı rengi çiçeğin,
Uyanışı ŞAFAK'ın sende;
Yakut parıltılarıyla tutuşan Gökyüzü,
Bir yeni DÜNYA olurdu gülümsemende.

Işıl-ışıldı seviyle yüzün,
Yeşilin gizemi gözlerinde sıcacık;
İçtenliğin çevreyi kuşatırdı kor gibi,
Saydam bir yansıma TİN'indeki aydınlık.

Öldün, güzelleşti ÖLÜM,
Birkaç damla KAN geriye kalan;
Düşüverdin, soluksuz,
Ağladık, öldüğüne İNANMADAN...

Erenköy, 29.XII.1995

Kendimi bildim bileli özgürlükçü bir toplumsalcılığı savundum.

Bireyin düşünce gücünü, yaratıcılığını hiç küçümsemeden... Toplumun mutluluğu için bireyin tekdüzeleştirilmesi gerektiğine inanmadan...

> Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür
> ve bir orman gibi kardeşçesine,

sözü benim için salt güzel iki dize değil, düşlenen toplumsalcılığın anahtarıydı.

Birey anamalcı düzende değil, ancak toplumsalcı düzende özgür olabilir.

Bu inancım hiç sarsılmadı. Bu inancı sarsacak düşünceler bana hep ters geldi.

Şiddete, güce, kendini üstün görmeye dayanan hiçbir eyleme yakınlık duymadım. Bunların, toplumsal ya da siyasal, her sorunun çözümünü hep

"güç"te arayan baskıcı insanı yarattığını ise yaşayarak gördüm.

Her konunun çok çeşitli açılardan yaklaşılarak ele alınması, kolay çözümlere sapılmaması gerektiği kanısındayım.

Düşüncenin donma noktası yoktur.

Ayrıca hiç kimsenin kuyruk insan olarak doğduğuna da inanmıyorum.

Yanılmaktan korkmayan herkes düşünmeyi öğrenebilir.

Düşünemeyenler adına başkalarının düşünmesi değil, herkesin düşünme yeteneğini geliştirecek bir eğitimden geçmesine engel olunmamasıdır özlenen...

Haydi bırakalım şimdi bunları, Metin Eloğlu'nun bir şiirini okuyalım :

ZURNANIN ZIRT DEDİĞİ YER

Bu dünya Sultan Süleyman'a kalmamış;
Ama size kalacak.
Olur a, Sultan Süleyman bilememiş işini;
Ama siz bileceksiniz.
Şöyle sizinle beraber üç beş kişi;
Öte yanı kördöğüşü.
Bir gün yaşamışsınız, ömrünüze bereket;
Akşam olmuş kendiliğinden;
Bir konağınız var dayalı döşeli;
Kapıda arabanız, oda oda mutluluğunuz;
Kadehte kuşsütü var, tabakta minaregölgesi...
Biraz da aşk masalı ekleyin bu düzene;
Eklediniz mi?
Oh, yaşamak ne güzel şeymiş be!
Güzeldir tabii...

Şimdi de bir oda düşünün bakalım;
Halı, kilim hakgetire,
Ekmeğin, katığın lafı hiç edilmesin,
Otu ocağı bir kalem geçin;
Beş kişi uzanmış bir sedire,
Basıyorlar küfürü;
Kime?
Ne bileyim ben, kime...
Bu oda niçin mi yoksul?
O beş kişi yoksul da onun için.
Bu bayların, bayanların derdi ne mi?
Ne olacak : Memleketin derdi.
Peki ama, çaresi yok mu bu işin?

Ha şöyle,
Düşünmeye alışın.

Görüyorsunuz, Metin Eloğlu da, biraz zorlanırsak düşünmeye alışacağımız kanısında...

Nahit Ulvi Akgün

ESKİ EVİMİZ

Portakal bahçeli evimiz vardı
Perdelerde nakış nakış bahar
Duvarda eski yazılı levhalar

Köşe yastıkları simle işlenen
Neler çıkmış o usta ellerden
Örtüler bembeyaz sanki kardı

Odayı süslerdi pirinç mangal
Yediveren güller açardı al al
Bütün mahalle gül gül kokardı

O geçmiş yıllar mutlu yıllardı

Konuşma dilinin kıvraklığına, deyimlere yaslanarak kotarılmış bir şiir. Kolayca tatsız bir öğreticiliğe düşebilecek bir toplumsal dengesizlik sergilemesi son iki dizeyle unutulmazlık boyutu kazanıyor :

Ha şöyle,
Düşünmeye alışın.

Her gün, her durumda karşınıza çıkacak iki dize...

İyi, güzel de, kör topal yaşayıp giderken, ne oluyoruz, niye sıkıntıya sokuyoruz kendimizi, düşünüp de ne olacak? Niçin? Kimin için?
Evet, kimin esenliği, mutluluğu, gelecek güzel günleri için?
Ben, evim, mahallem, kentim, yörem, yurdum...
Sınıfsal, dinsel, budunsal bölünmeler...
"Kimin için?" dendiğinde neler döneniyor kafanızda?
Bu çok önemli...
Bir yoklayın kendinizi...

Kimilerinin kafasında dostu düşmanı, sevdiği sevmediği, iyileri kötüleriyle bütün bir memleketin kaygıları yaşar... O kimileri insanlardaki kötülüğün yaratılıştan değil de, damgasını yedikleri toplumsal düzenden geldiğine inanırlar... Kavgaları insanlarla değil, toplumsal düzenlerledir...
– Yaa?
– Yaa!.. ❑

ŞİİRCE

Mehmet H. Doğan

18

Ergin Yıldızoğlu'nun geçenlerde (17. 1.1996) bir yazısı yayımlandı "Cumhuriyet"te : "Globalleşme ve Kültürel Soykırım".[1] İlginç bir yazıydı : "Sermayenin uluslararasılaşmasına paralel olarak hızlanan dillerin ve kültürlerin yok olma süreci, globalleşme ile yeni bir ivme kazandı. İnsanlık, kültürel olarak fakirleşiyor!" diye başlıyordu.

Yıldızoğlu'yu tanımıyorum, ama her yazdığını ilgiyle okuyorum. İngiltere'de yaşadığını duydum, yazılarından da anlaşılıyor bu zaten. Ola ki o da Mülkiyeli'dir, Cemal gibi! Neden Cemal gibi? Yıldızoğlu da şair de ondan. "Adam Sanat"ta, "Sombahar"da şiirleri yayımlanıyor. Şiirlerini seviyorum, üç yıldır almamazlık edemiyorum yıllığa. Onu kişi olarak o kadar tanımıyorum ki, doğum tarihini bile bilmediğim için şiirleri, doğum tarihlerini bulamadıklarımız arasında çıkıyor. Şairliği, yurtdışında yaşayışı, gazete yazılarında ele aldığı konuların ekonomik, politik ve toplumsal içeriği uyandırdı bende bu sanıyı. Bir de, Tıbbiye'nin müzisyen yetiştirişi gibi Mülkiye'nin de şair yetiştirmesi imgesini bozmak istemediğimden kafamda. Cemal Süreya'nın yaşamöyküsünü okurken ne çok şaire rastlıyor insan! Cemal onlardan 100 sayfalık bir antoloji bile yapmıştı 1966'da. Bugün daha da artmıştır sayıları. Ama belki de yanılıyorum, Mülkiyeli değildir belki Yıldızoğlu.

Söylemek istediğim bu değil. Yıldızoğlu'nun yazısındaki bir alıntıdan yola çıkmak isterken buraya geldim. Globalleşme sürecinde bazı dillerin öne çıktığından, öteki dilleri bastırıp onların zararına dünya ölçüsünde bir yaygınlık kazandığından söz ediliyordu. "Bir dil aynı zamanda, bir kültürün egemenlik ve bağımlılık ilişkilerinin izlerini taşıyor. Althusser'in dediği gibi *ideoloji, dil içinde yaşıyor* (altını ben çizdim). Bu yüzden, dil yolu ile bir toplumun egemenlik ilişkileri de bir başkasına ulaşıyor, orada yaygınlaşabiliyor," deniyordu. Bunun üzerinde durmak istiyorum.

Geçen yılın ortasında Bursa'da bir şiir dergisi yayımlanmaya başladı : "İpek Dili". Dergiyi yayına hazırlayan, İhsan Deniz. Dergide, İhsan Deniz, Necat Çavuş, Hüseyin Atlansoy, Ali Günvar gibi adlarını laik kesimde de, laik kesimin dergilerinde de duyurmuş, şiir dünyamızda tanınan İslamcı şair ve yazarlar var.

Derginin ilk sayısını ne yazık edinemediğim için "İpek Dili" ile ne anlatılmak istendiğini bilmiyorum. Yalnız, ikinci sayının "Söz" adlı sunuş yazısından "İpek Dili"nin ya da bu adla derginin, bir "ideal"in, bir "iddia"nın bir par-

çası olması istendiğini çıkarıyorum : "*İpek Dili,* çıkış yazısında da belirttiğimiz hâliyle, bir 'ideal'in parçası, önemli bir parçası. Ve *İpek Dili*'nin bu mânâ dahilinde *kendine ait söyleyecek bir sözü* var; bu da 'iddia'sı," deniliyor yazıda.

İster dilde, ister şiirlerde bu "ideal"in, bu "iddia"nın ne olduğunu bulmaya çalıştığımızda neler görüyoruz? Adını andığım "Söz" yazısından birkaç cümle alıyorum buraya :

"Farkedileceği üzere, '*İpek Dili*' logomuz yenilendi. Bu konudaki değerli katkılarından dolayı, art direktör sayın Onur Bayiç'e teşekkürlerimizi iletmek istiyoruz... İlk sayımız, şiir-edebiyat çevrelerinde *çoğul* bir beğeni kazandı. Doğrusu bu, bizim beklemediğimiz bir şey de değildi. Ama aynı zamanda, söz konusu beğeninin varlığı, *İpek Dili*'nin genel-geçer, toptancı, anonim ve sıradan beğeni vasatlarını okşayıcı bir payda sağladığı anlamında, asla alınmamalı. Zira, ilk sayımızın gördüğü ilgiyi deşifre eden yukardaki cümleyle aynı hizada duran iç mânâ ve o ifadenin iç katmanlarında yatan gizil anlamın uyarıcı, keşfettirici ve yoklayıcı hamlelerle örülü bir beğeni kalitesinin *İpek Dili*'ne yansımış olmasını içerdiğini, açımlamalıyız. Bu bağlamda.... şiir adına memnuniyet izhar ettiler..." diye gidiyor yazı.

Hemen görüleceği gibi "defo"lu bir "ipek"ten yapılma bir "dil" bu. Atkı'ları ve çözgü'leri arasına birbiriyle uyuşmayacak sözcükler karışmış ve sonuçta ortaya ne olduğu, bugün kimin konuştuğu bilinemeyecek bir dil çıkmış. Bu ipeğin dokumasında "logo, art direktör, anonim, deşifre, kalite – yazının daha alt bölümünde – sfer, realize etmek"... gibi yabancı sözcükler; "katkı, dolayı, iletmek, çoğul, beğeni, gizil, anlam, katman, uyarıcı, yansımış, açımsamak" gibi öztürkçe sözcükler; ve çoğu zaman aynı cümlenin, aynı deyimin içinde yan yana yer alan "ilgi ve alaka", "mânâ ve anlam", "keşfetmek ve açımsamak" gibi gariplikler; "vasat, zira, hamle, memnuniyet, izhar etmek, kâmilen, alâkalı, mevcut..." gibi bugün günlük dilde karşılıkları olan Osmanlıca sözcükler gelişigüzel, özensiz kullanılmış. Bunun nasıl bir dil, nasıl bir "ipek dili" olduğu üzerine bir yargıya ulaşmadan önce bir de şiirlerdeki dile bakalım isterseniz. Ola ki, şiir dilidir anlatılmak istenen; çünkü hiçbir şiir yukardaki gibi bir dil savrukluğunu kaldıramaz.

Kâmil Eşfâk Berki'nin ikinci sayıdaki "Çocuğun Miracı" başlıklı şiiri, bir zamanlar Nuri Pakdil'in "Edebiyat" dergisinin dilini anımsatacak sadelikte. Hüseyin Atlansoy'un, Necat Çavuş'un, Yılmaz Taşçıoğlu'nun, Cem Yavuz'un şiirleri; üçüncü sayıda İhsan Deniz'inki de içinde hemen bütün şiirler de öyle. Dediğimiz gibi, şiir, özensizliği, savrukluğu, gevşekliği, baştan savmalığı, derme çatmalığı kaldırmıyor. Yoksa şiir olmuyor; bu kadar açık.

Öte yandan, ikinci sayıdaki, Ali Günvar'ın ve İhsan Deniz'in şiirlerine baktığımızda gördüğümüz, daha başka bir şey. Ali Günvar'ın "Terzi" adlı şiiri şöyle başlıyor :

> dikişlerin sîm teyel altında gamsız safâsı
> sürer kemâlâtın eşsiz saltanat sofrasında.
>
> cenîn dayanmış tedirginliklerin camlarına,
> hazânı çığlık çığlığa bekleyen sarmaşıklar
> bilincimin boş bakışlar senfonisiyle tuğyân

Şiirin daha sonraki bölümlerinde de, "belâlar misali", "hayâlât", "melâl", "merdut" gibi sözcüklerle, açık bir biçimde, sade bir söyleyişten uzaklaşılmak

istenmiş. Bu Osmanlıca sözcüklerin yerine daha anlaşılır, bilinen sözcükler kullanılsaydı, demek istemiyorum. Benim söylemek istediğim başka : bu sözcükler bilerek kullanılıyor, bilerek seçiliyor, demek istiyorum ben. Ve gelmek istediğim yer, bu "dilin içinde yaşayan ideoloji".

İhsan Deniz'in "İle Aşk" adlı şiirinde de buna benzer "marazî yanma", "tozlanan esrâr", "Vehmî bir istek", "kesîf ve meçhûl ürperme", "uçuşan sarî hisler", "gâipteki esrâr", "kaderin o elîm temâsı", "muhâl aldanış" gibi tamlamalar; "ilânihaye, râm olmak, sûret, istikbâl, mâzi, eşkâl, melûl, ücrâ, ashâr (?), zâhirî, veche, bâtın, müphem" gibi kullanımdan kalkmış sözcükler kullanılıyor.

Şimdi, Necat Çavuş'un 1989 tarihli, *Yolcunun Gözleri Parlıyor* adlı kitabından "Haz" şiirini alıyorum burada :

Sen sen öten bir can yağmuruyum üstünde
Ellerim heykelin için var sanki
Ve sen sen diyerek seni
Seviyorum bütün şekillerini
Sonra, biliyor musun A.
Ağzının kölesiyim

Ve şimdi şehir tozlarında ruhum seni özlüyor
Gel bak ona

Yetiştir ölmez beni
Her zerrem uzanmış bir kurban gibi
Bıçağını bekliyor

Şimdi de, İhsan Deniz'in 1991 yılında, "Şiir Atı, Kitap 6"da yayımlanan "Kabuk" adlı şiirini :

Gölgesini meleklerin dokuduğu bir ruha
vurulmak! O büyülü mahkûmiyet..
Vuslat ve kıraat..

Gece dindi. Vücûd, beklemekten eprimiş bir hazne
gibi soğudu, susturuldu. Yapraklarından bir eski
aşk mevsimi sızıyor. Çürüyecek! Akıyor lekesi
ölümün kipine..
Ete, sese ve ekmeğe...

Sanki bu ezbere hayatın ötesinde yıkanıyor
du dil! Ötede başlıyor ve son buluyor
du kalbi dövmelerle incinen gecenin
yaydığı hâtıra sağanağı..
Öteler öteler, hep ötelerde..
Artık sabahlar unutuldu!

Ah, ruhum!

İyi ki yaz bitti!

Salâh Birsel

GÖZÜM NOKTA SEN

Temiz yüreğim ben sevgilim
Sen de temizsen virgül
Gel el ele tutuşup
Birlikte şiir üretelim

Ustaların elinden çıkarsa
Şiir şiir olur virgül
Ben güzelim şiir yazarım
Sen de güzelsen yaz nokta

Nar taneler kesmişse şiiri
Beş anakarayı dolaşır
Her şeyi unutturur insana
Yaşamı sevdirir noktalı virgül

Güzelleri de sevdirir
Gönüllerden aşkı taşırır
Ayva gülü giysilerle
Öfkeyi alaşağı eder

Uyu bir tanem uyu ünlem
Seni şiir uyandıracaktır
Sevi oburu yapacaktır seni
Aman nokta gözüm nokta

Her iki şairin üç beş yıl önceki şiirleriyle bugünkü şiirleri arasında değişmeyen bir şey var : Bunu İhsan Deniz'in sözcükleriyle söylersek, "metafizik içerikleri" :

"Şair *iç hayatını,* fizikötesi sıçramalarla yeşertmeli ve eserini bu minval üzere oluşturmalıdır. Şiirde *yenilik* fizikötesi hissediş ve yöneliştedir. Metafizik şiire dosttur!" (Şairin Hayatı/Şiirin Hayatı, İpek Dili, Seçki/2) diyor İhsan Deniz.

1989'da, 1991'de kullandıkları bu arı, anlaşılır dil, şairlerin "fizikötesi hissediş ve yönelişlerini" engelliyor idiyse neden o dille yazıyorlardı o zaman; engellemiyor idiyse bugün neden bu dille yazıyorlar?

Bu soruların yanıtı Necat Çavuş'un aynı dergideki "500 Kelime" adlı yazısında. Çavuş, bu yazısında klasik şiirimizin en az tarihimiz kadar ihanete uğramış olduğunu söyleyerek başlıyor söze. Batılılaşmanın, "hemen hemen bütün İslâm coğrafyasının son yüzelli-ikiyüz yıldır karşılaştığı en önemli

problem olarak hayatiyetini sürdürmeye devam ettiğini" söylüyor [Necat Çavuş iyi bir şair, ama 'sürdürmeye devam etmek' gibi bir yanlışı yapacak kadar dikkatsiz davranıyor!]; "Ama bir gerçek de varki, o da Batılılaşmanın hiçbir müslüman ülkede, Türkiye'de olduğu gibi rejimin ideali, daha müstehak bir ifadeyle, ütopyası olmadığıdır. Dolayısıyla bütün bir medeniyeti, sanatıyla, yaşama biçimiyle, her şeyiyle reddeden tek ülke Türkiye olmuştur," diyor. Yazıdan alıntıları sürdürelim :

"Klasik edebiyatımıza doğrudan ulaşmaktan bizi ilk elde alıkoyan bir Osmanlıca vakıası vardır. Lâkin şu anda yaşamakta olduğumuz dil meselesi kesinlikle Osmanlıca ile sınırlandırılamaz. Çünkü biz Osmanlıcayı değil asıl medeniyetimizin dilini kaybettik. Klasik şiirimiz medeniyetimizin bütünü içinde ve ondan bir parçadır."

"Osmanlıca'nın günümüz Türkçe'sinden daha özgür bir ortamda gelişmediğini kim iddia edebilir? Osmanlıcanın beşyüz küsür yıllık macerasıyla modern Türkçe'nin elli, altmış senede geçirdiği istihaleler, daha doğrusu gelinen nokta ortada. CHP rejimi Türkçe'yi, niyetlerini uygulama sahasına koymakta sonuna kadar kullanmıştır. Dolayısıyla Türkçe'ye dönüş, öze dönüş denilen hareket tam anlamıyla Türkçe'den kopuşu ifade etmektedir."[1]

Gerçi yazımızın başında değindiğimiz "dil içinde yaşayan ideoloji" burada "ayan beyan" ortaya çıkmış oluyor, ama son bir alıntıyla amacı biraz daha açığa çıkaralım :

"Gerçi iman üzerine kurulan medeniyetimizin müminleri çoğalırken, inkâr üzerine kurulan rejimin münkirleri de günden güne artmaktadır." (a.g.y.)

Bu alıntılardan şu sonuçları çıkarabilir miyiz?

Batılılaşma her ülke için bir sorundur, bir derttir, beladır, ama Osmanlı İmparatorluğu'nun yerine kurulan Türkiye [Cumhuriyeti] bunu bir ütopyaya dönüştürmüştür. Amaç sanatıyla, yaşama biçimiyle bir uygarlığın reddidir, "medeniyetimizin dilini kaybettirmek"tir. Bunu da CHP rejimi [Cumhuriyet yönetimi dememek için] dili özleştirme yoluyla yapmıştır. Dolayısıyla Türkçeye dönüş, Türkçeden kopuş sonucunu vermiştir!

Dilde özleştirmenin başından beri, görünüşü kurtarmak için ileri sürülen bu son sav, aslında bazı emelleri gizlemeye yaramaktadır. Geriye getirilmek istenen, Osmanlıca değil Osmanlı düzenidir; kendini Türk değil Osmanlı saydığı için Anadolu halkına "etrak-i biidrak" (akılsız Türk) diyen Osmanlı yönetimidir. Aslında hemen hemen yüz yıl önce aynı Osmanlı yönetiminin başlattığı Batılılaşma kavramı altında suçlanansa, bir ümmet düzeni olan sultanlığı devirip, ağır aksak da işlese, bir ulus düzenine geçme hareketi olan Cumhuriyettir. Geri getirilmek istenen, şu son yıllarda apaçık ortaya çıktığı gibi, "iman üzerine kurulu" olan, bunun için de demokrasiyle, seçimlerle, kul yapısı Anayasayla bağdaşamayan şeriat düzenidir. Politik alanda Sıvas yangınlarıyla, İslam dinarı basarak, Beyoğlu'nun orta yerine Sultan Hamit posterleri asarak yapılmak isteniyor bu. Sanatsal düzeyde de(!) Osmanlıcaya, Divan şiirine dönülerek. İslamcı kesimin şiirinde son günlerde hızlanan Osmanlıca eğilimi içinde, yerleştirilmek istenen geriye dönük dil bilinci içinde yaşanan ideoloji budur işte.

Gerçek amaç sahiden de sanatsa, bunu önleyen hiçbir şey, hiçbir yasak olduğunu sanmıyorum. Klasik şiirimizin araştırılmasını, okunmasını, okutulmasını yasaklayan bir yasa olduğunu bilmiyorum ben. Tersine, üniversitelerin Türkoloji bölümlerine sokulmayan, klasik şiirimiz değil, çağdaş yazınımız, çağdaş şiirimizdir. İsteyen İngilizce, Almanca ya da Rusça, Çince gibi Osman-

lıca da öğrenebilir; derdini anlatabiliyorsa o dili de kullanabilir, okunacağını düşünüyorsa o dille ve aruz ölçüsünde şiir de yazabilir. Bunların hiçbiri ne resmi yoldan ne de kamu baskısıyla yasaklanmış değildir. Ama bunları yasaklanmış gibi gösterip "mazlumiyet" taslamak, Anadolu kadınının 70 yıldır başına örttüğü başörtüyü bir ideolojik araca döndürüp sonra da yavuz hırsız misali baskıdan yakınmaya benzer.

Osmanlıca bir ümmet diliydi, tarih içinde ömrünü tamamlamış bir imparatorluğun diliydi. Ve elbette ki bir ideolojiyi yaşatıyordu içinde. Onun yerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti ise ulusallaşma sürecinin ürünü bir düzendir; kendi ideolojisini yansıtacak, içinde yaşatacak bir dili : Anadolu insanının çoğunluk olarak kullandığı dili temel alıyor kendisine. Bu dilin yabancı dillerin saldırısına karşı korunması nasıl bir görevse, eski düzenin geriletici, en azından ilerlemeyi köstekleyici etkilerinden kurtarılması da bir görevdir. Bu görevin yerine getirilişinde kimi zaman aşırılıklara gidilmiş olması, hiçbir zaman görevin savsaklanmasına yol açamaz, dilin kendisi izin vermez buna; vermemiştir de. Ama kimse de bir halkı kendi öz dilini bırakıp, tarihsel fırsatı kaçırmış bir uygarlığın dili olan, Arapça-Farsça karışımı Osmanlıcayı bir anlaşma ve kültür aracı olarak kabul etmeye zorlayamaz. Çünkü her şeyden önce, bu aşı tutmaz.

Melih Cevdet Anday'ın yirmi yıl sonra bugünlerde yeniden yayımlanan *Dilimiz Üstüne Konuşmalar* adlı kitabında da belirttiği gibi, Osmanlıca, Latince ve eski Yunanca gibi ölü bir dildir bugün. Yeni sözcük türetmede Latince ve eski Yunancadan nasıl yararlanılabilirse Osmanlıca'dan da öyle yararlanılabilir, ama ne Latince ne eski Yunanca ne de Osmanlıca konuşma ve kültür dili olarak yeniden diriltilemez bugün.

Osmanlı yazını, Divan şiiri bizim yazın geleneğimizde yer alan bir olgudur, reddedilemeyecek bir kalıttır. Olgular, sanıldığı gibi öyle buyruklarla, yasalarla ortadan kaldırılamaz, silinemez. Ne var ki, bu yazının, kullandığı yapay dil engeli yüzünden günümüz insanına söyleyecek fazla bir şeyi de kalmamıştır; bir uzmanlık alanına dönüşmüştür. Ondan yararlanılabilir, ama diriltilemez. Hiçbir İngiliz şairinin nasıl Chaucer'ın, Shakespeare'ın diliyle şiir yazması beklenmiyorsa, hiçbir Türk şairinin de Baki'nin diliyle şiir yazması beklenmemelidir.

Yazarsa ne olur?

"*Melâl/dökülsün çoğul çevrenli kuşlarla merdud*" diyen şairin önce dili, sonra da şiiri reddedilir, geri çevrilir okur tarafından. ❑

(1) Alıntıları yazım ve imlemede hiçbir düzeltiye gitmeden yapıyorum. Dil, yazım ve imleme yanlışları doğrudan yazarına aittir.

e. e. cummings

Seçilmiş Şiirler

Türkçesi : Suphi Aytimur

ADAM YAYINLARI

Ercüment Uçarı

SESLER

şiirin düz cetvel çizgisindeki
saç köpüklerim vana indi
merhaba sevgim küpeştelendim mi
tarsustan vahalar parklanıyor
kalın teke böceği bileziklerinin
tren yollarından yağlı ve tozlu
böğürtlen rampalarına vuruyor sesleri
zaman kalın bir deniz kokusunda
ayvacıklı tüylerimin çilekleri
nasıl da öyle güzel şarap kokuları
ılıklığının oynaması şişelerin
mağmalarındaki dumansı pireleniyor
denizin kara köşeciğindeki
ta dibimde palmiyelere bak sesler
çölün papatyaları gri açıyor
dumanlar üstünde hangi bölümündeki
şiirin yarı güneşli gökbiliminde
yanar döner pencereleri haçlı örümcekleri
lacivert kokuyor canı seslerin
yine şiirin iyice sakallarına
bahar pezevenkliği sinmiş
gel pıtraklar açmış
manolyalı elleri kokuyor
çürük çarık boyası yitik
kışlardaki soğuk baş ağrıtıyor
eksilmiş bir zamandan çekilip
sağılan süt kovalarına
bir kayık kendi içine batıyor
ömrünü yitirmiş bir kıyıda
tahtaları kokuyor
macke august türk kahvesi içiyor
tuvali yürekti mavili
akdeniz açık bulutuna yürümüş
yeşilli cenaze arabası
paşabahçede çiziyor
yatık bir gemi rıhtımında
kum döküyor leylak kokulu
elinde bir kılıç solucan isliyor
tarih nijerya topraklarındayken
iri kaya taşları gözlerim
süsenler çan çiçekleri
karıncalar kraliçe taşları yiyor
sazlık anaforların gözbebeklerinde

rakıların kırmızı kökenli
mor patlıcan yüzlerinin
temizliğinin eski telgraf
tellerinin bol rakı sepetleri
balıklar görüyorsunuz
çok iri ikinci dünya harbinin
sessizliğine kaymışlar
yapışmış denizkestanelerine
yaz gözlükleriniz sarı softan paltom
saçlarınızın renklerine yakışıyor
ayçekirdeği yiyorlar
tekirdağlılar yazlık sinemalarda
rüzgâr esiyor köftelerin bolluğunda
ışıklı ışıldaklı bir müzik
masa örtüleri yayın
geniş masalar üzerine
ılgaz dağına
mendirek çekin
kakao pişiyor tepelerinde
gemiciler gemilerine
türk bayrağı çekmişler
ihtiyar dut ağaçları
mecidiyeköyünde şaşkın
vaniköy sızarken şaraplarına
iri güzel yüzü çırlak
ıslak arsaların
ısırgan otlarını sarkık
sürülü duvar kenarındaki
yumuşak bir güneşe
ürkütüyor
pıtırıklı şiirin lanetine
yollara bırakılmış lekeler
yalıları çağırıyor imgeleyip
dudaklarının kanarya
kuşlarının ötüşlerinden
çitlenbiklerin ağızlarına eklendi
diplerindeki bıraktıkları tatlar
geçiyor şimdi şarkıların
simsiyah kirpiklerinden
gönüllü güz günleri geldi
içimizin bayırlarının
zar taşlarının ballarına
mor akşamda doğduğum yılın
karides kokularına geçtim
kırmızı mumlu çiçekli
palyaço direkleri

gizem kokar ince tatlı
şatoları kolonyalardan kuruyorum
ayağım üşüyor midem ağrıyor
midyeli zaman sesleri sağıyorken
yırtık pırtık gazete parçalarından
tuvaletler su ve alyans kokuyordu
kolyoz balıkları sahil tablalarında
kadın çorapları giydi
eski süpürge sopalarının trajedisi
ilk ot sürüleri yürüyor
bataklıklar çukurlarına sürülmüş
şiiri kurufasulyeli de sürüyün
dağların bayırlarının kapılarına
çiçek dolu yapışkan sesleri
çok seviyorum
gözleri delice insan kokuyor
lüle akışlı
torunum deden ölüm kokuyor
kanlıca körfezindeki
şiirlerin denizine
altından koz dalları düşüyor
imbat rüzgârlarını yakın
izmirde kısık fenerlerdeki
tren sis düdüklerinin
seslerinin raylarında
şekâyikler dulavrat otları
portakal sandıklarından yapılı
damların kiremitlerinin
seslerini vırvırlıyor kundaklı
zeytin ezmeleri bulanık
ağır taşlar değirmenlerinden
leş gibi kara bir akıntının
ortasından dönüp çağlanlanıp
akarak usta şiir yapılıyor

"BEDENİME SAHİP OLABİLİRSİNİZ, AMA RUHUMA, ASLA!

Orhan Barlas

"Hangisi ne gün oynuyor, öğren de öyle git..." dedi... Ben de, onun gibi, yanılmışım. Bir günde sıra ile gösteriliyorlar ya da bir hafta biri, bir hafta öteki sanıyordum. Bundan sonra olup bitenleri özetleyeceğim, söylemek istediklerimle, dolaylı da olsa, bağlantıları var. Fitaş'a, Çemberlitaş'a telefon ettim, sonuç alamadım; güç işitebiliyorum, görevlilere işkence uyguladığımı anlayabildim. Özen Filmi aradım, birkaç kişi birbirine bağladı. Yetkili olan, "İzleyici olup olmadığımı ve telefonlarını nasıl ele geçirdiğimi," sordu... adımızı - sanımızı söyledik... Kusur "reklam şirketinde imiş"... Ona göre de, "Hangi filmin, hangi sinemada, hangi günler göterileceği," ilanlarda belirtilmeli imiş. (Neyse hafta sonunda bu yöntem uygulandı.) Şafak'ta gişe görevlileri iki filmin de hiç iş yapmadığını söylediler... İyice canım sıkıldı... "Müdürü gör..." dediler. Müdür Selim Bey, anlayışlı, görgülü biri; bana buyur etti... acı gerçeği açıkladı..."Vakfı ara, dedi, orda Yonca Hanım'la konuş..." Aradım, telefona bir "Bey" çıktı... İlkin nerdeyse herkesin bildiği şeyler söyledi, bunlara kimsenin bilmediği iki "olgu" ekledi... Bir günler Gizli Yüz, Amerikan filmlerinden bile iyi "iş yapmış"... On yönetmenli iki Türk filmi (yazık ki) Kızıl Damga (The Scarlet Letter) ile birlikte gösterime girmiş... aklımdan geçenleri söyleyemezdim, ayıp olurdu. Şöyle : Bana göre, Türk Sinemasının bayır aşağı çöküntüye gitmesinin belli başlı kanıtlarından biri Gizli Yüz – ve benzeri – filmlerin yapılması ve *bunlara* seyirci ayağının düşmesidir... Sonra, Kızıl Damga bir "kötü filmdir"... Dişe dokunur bir sonuç alamadan "ağzımın payını" almıştım, ama pes etmedim... *Sponsor* EFES'i aramaya karar verdim... Cennet musikisi eşliğinde aletten çıkan Türkçe-Amerikanca yanıtlardan sonra yetkiliyi bulabildim. Özetle, "Sinema ilanının sinema ilanı gibi olması gerektiğini, okurun buna alışkın olduğunu, açık oturum-panel ilanı gibi ilanların gözden kaçacağını," anlatmaya çalıştım... Görevli hanım "eleştiri-kınama" için aradığını sandı, ne kadar dil döktümse sonuç vermedi... Bu öykü de böylece sona erdi... Şimdi, modaya uyalım... "Sonuç, kıssadan hisse, ana düşünce" filan bir şeyler çıkarsamaya çalışalım...

* * *

On yönetmenli, on öykülü iki Türk filmi "iyi filmler"dir. Üst düzeyde bir başarı sağlamışlardır... Vakıf'da, on yönetmen de öngördükleri amacı yetkinlikle tuttumuşlardır... Şimdi burda ayrıntılara girip suyuna tirit bilgiç eleştirisi savrulabilir... ama bu saçma olur... Önemli olan şudur : Bu iki film Türk sinemasının özünü, içeriğini, gizilgücünü koruduğunu gösterir. Ne var ki bu iki film iş yapmamıştır, seyirci bu filimlere "*itibar etmemiştir*." Peki, neden?

Sinemayı da, bu iki filmi de Amerikan sigarasından, karayollarından, Kardak'tan, Çekiç Güç'ten, helikopter satın almadan vb. ayrı düşünemeyiz. Bu bir.

Bazı işlerde bu bağlılık katlanır... Fast food gibi, sıradan gelgeç musiki gibi, disko sanayi gibi, bilgisayar vb. gibi...

İş sinemaya geldi mi, yeniden katlanır... Bir başka anlatımla, Türk sinemasının sorunlarını Fransız, Alman, İtalyan Tunus, Tayvan vb. ülkelerin sinemasından ayrı bir düzlemde ele almak bizi yanıltabilir... Daha doğrusu, tastamam onlar gibi çözümlemek doğru olmaz, ama onların başına gelenleri bilmek yararlı ipuçları sağlayabilir...

Neler yapılabilir?

Yazının başlığı belli, "Kemal biz ayrı dünyaların insanıyız..." vb. gibi Türk sinemasının ölümsüz sözlerinden biri, ama ben bunu "Sinema" dergisinden aktardım (Şubat 96). Ne var ki bu önemli savsöze bir başka amaçla başvuruyorum... Türk Sineması "ruhunu korumak koşulu ile" bedenini satabilir... Nasıl olur bu?

Havlu atılır, dükkân tümü ile kapatılır. Yeryuvarlağının (global değil mi?) şu amanbilmez gidişinde çok da aykırı bir çözüm sayılmaz... Örnek çok... Bizde tütün tarlaları var, iki büklüm kıvranan Avrupa sinemaları var.

Amerikan filmi gibi film yapmaya kalkışılır... En acıklı, en "sıkıntı veren' çözüm budur. Bunun da örneği çok... Dışarda var, bizde var... Şimdi tartışmaya girmemek, lafı çekip uzatmamak için bunları sıralamayacağım.

Türk sineması, kendi özel koşullarına, olanaklarına uygun olarak yaşamını sürdürmeye çalışabilir... Gerçi çok güçtür, ama olmayacak iş de değildir... Ortak yapıma, yardım alıp el kesesinden gerdeğe girmeye de gerek yoktur.

Ne var ki, öncelikle "John Doe (ya da Sam) biz ayrı dünyaların insanıyız" diyebilmeyi göze almak gerekir.. ❑

ÜLKÜ TAMER

Yanardağın Üstündeki Kuş

Toplu Şiirleri

ADAM YAYINLARI

ATİLA KURUSOVAN

Timur Selçuk

Sevgili kardeşim Onno,

Yazdıklarına sevinemiyorum, çünkü yazamadıklarına üzülüyorum. Tanrı vergisi üstün yeteneğin ve yazma kolaylıklarınla o kadar güzel, değerli ve kalıcı işler yapabilirdin ki... Doğuyla Batıyı kaynaştıran, buna bir de cazın sonsuz olanaklarını katan yaklaşımınla hem dramatik hem de senfonik yapıtlara imza atabilirdin. Türkiyemizi, hiçbir kurtlu kaşar politikacının yapamayacağı kadar olumlu bir biçimde bütün dünyada temsil edebilirdin. Zaten son konuşmalarımızda artık başka diyarlara uçma zamanının geldiğinden söz ediyordun. Sen dünyanın her yerinde sanatınla yaşayabilecek bir dostumuzdun. Ah o, rahatı ve kolayı seven sevimli, cana yakın yanın! İnsanlar yalnızca senin ticari şarkılara müzikal değerler katan yanını bilirler. Bu ülke öylesine sıradan insanların öyle olmayacak yerlere geldiği bir ülkedir ki, bu balçığa batmamak için verilen mücadelede beş opera beş de senfoni bestelenir. Sana iki pırlanta evlat vermiş olan sevgili eşin, biricik kızların, çaresiz kederli anacığın ve kardeşlerin gibi kimse, ama kimse sana ciğerinin derininden yanamaz.

Bazı feryatların özünde yatansa :

– Ah Onnik! Beni bırakıp nerelere gittin? Yüz binler satacak şarkılarımı kimler yapacak?

– Vah Tunçboyacım! O güzelim aranjmanlarımı kimler yazacak?

Onno dedim, bağrıma bastım
Ektirdim, biçecektim
Klavyemi çaldırıp
Orkestramı yönettirecektim
Kader aldı elimden
Ortada kandıracak adam da kalmadı
Ah ben ne talihsiz kadınım (adamım) ben!..

Bu yazıyı okuyup bana hak vereceklerin başında annen, eşin ve kızların gelecektir. Nur içinde yat canım kardeşim.

* * *

Ressam, üzeri sıcacık tahta kaplı içi maden tozu dolu kalemi alır, bu cansız nesnelere desenleriyle can verir. Özel hazırlanmış cansız tuvalin üze-

rinde desenler canlanırlar. Belki de bütün bunları, ucu cansız kıllardan oluşan ve gene sıcak ama cansız bir tahtanın bütünlediği bir fırçayla yapacak. Gene cansız tuval canlanacak. Sonra kendi hazırladığı ya da hazır aldığı cansız boya malzemelerine kendince can verecek. Biten ürün sabit, asırlar boyu aynı kalacak. Ama tümüyle cansız malzemelere, ressam denen o sihirbazın akıttığı kan canlı kalacak. Eğer bu bir sanat eseriyse.

Heykeltraş, bir kocaman kütleye ya da mütevazı bir malzemeye hoyratça saldırıyor, bu cansız oluşumdan ne istiyor derken taş, tahta, maden canlanacak. Asırlar boyu aynı kalacak, sabit. Yalnızca yontucunun aktardığı kan hep taze kalacak ve eserin kalbi çarpacak. Eğer eserse.

Yazar, insanlık tarihi kadar eski sözcükleri derleyip toparlayacak. Bildiğimiz, tanıdığımız kelimeleri öyle bir derleyip toparlayacak ki, bilmediğimiz ama tanıdık bir ortama götürecek bizleri. Okurken yerde miyiz gökte mi anlamayacağız. Sözcüklerin her biri bir insan gibi yaşayacak. Yazarla birlikte sözcüklerin nabzı atacak, ateşlenecek, hastalanacak, kavga edecek, âşık olacak, yaşamak üzere ölecekler. Sözcükler, satırlar hep aynı kalacak, asırlarca. Ancak yaşayacak. Eğer bu bir sanat eseriyse.

Besteci bildiğmiz sesleri kendince yeniden düzenleyecek. Dikey, yatay ve derinlemesine. Sazımızın başına geçip çaldığımızda, kattıklarımızla bütünleşerek (katabiliyorsak) yeni bir dünya oluşturacak, bizleri içine alan. Hiçbir illüzyona gerek kalmadan. Her icra edildiğinde yeniden doğarak. Notalar asırlar boyu aynı kalacak. Ancak bestecinin kattığı kan her icrada yeni doğmuş bir bebek kadar sıcak olacak. Eğer bu gerçek bir besteyse.

Kadın, on yıllar boyunca, aynı saniyede, aynı yerde, aynı odada, aynı saç topuzuyla, kapıyı kocasının yüzüne çarpmadan önce, adamın aynı bakışları altında, "Bana bunu yapmamalıydın alçak!.." derken aynı müzik çalacak ve aynı SON yazısı çıkacak. SON yazısına kadar izlediğimiz her şeyi bir ordu insan maddi manevi birikimleri doğrultusunda oluşturmuş olacak. Bu bir yönetmen mutluluğu mudur, bir kolektif fantazya mı, bir popüler olgu mu, bir sanat mı? Ben çözemedim.

Gerçekleştiren Atila Kurusovan (Akira Kurosawa) bile olsa hiçbir şeyi, maddi manevi değişmeyecek olan bir illüzyona sanat diye bakamadım. Yalnızca büyük bir organizasyon ve beceriye ve dayanışmaya ve yönetmenin bu doğrultudaki hayal gücü ve yaratıcılığına saygı duydum.

Dostlarla sohbetlerde gelip takıldığımız ve benim de biraz onları kızdırmak için uydurduğum Atila Kurusovan'ın öyküsü bu işte. Pop müzik ne kadar sanatsa sinema da bence o kadar sanattır. Pop müzikte sözde şiirselliğe, ezgide müzikaliteye, okuyuşta lirik sanatın özelliklerine ve güzelliklerine önem veren örnekler saygın örneklerdir. Aynı özenle hazırlanmış, sinema dalındaki seçkin örnekler, eski ve yeni, sinema denilen popüler sanatın saygın ürünleridirler.

Sevgili okurlar, bir sürü konu birikti. Özellikle son seçim ve devamı. Allah hepimizi korusun. ❑

Yeşim Salman

YILDIZLI MERDİVEN ŞİİRİ

Ağustos 1992

Eflâtun çiçeği... kanattı
kuş gözlerine mil çekici işkenceci
günbatımı tüllerinde kızılkor ellerinde
perde perde pazarlayıp ümiti

siz bu merdivenden ama neden
böyle çabuk çıkıp gidenlersiniz
    otururken burada ben
    ebaanımla karşıkarşı
    elele de gözgöze de
    kokuşup konuşmalar
bir kulak yerde iken gökteymiş biri
sinaameki bitkisi / olsa da ne çıkar
silik yıldızları para parlatır gece

al bu evimin anahtarı bu sofra akşam
bu da yatak olduğuna göre altımızdaki
– kulakları çınlayası Cemal ilâhi –
    dam üstünde saksağanın
    dibi yanmış donyağının
kısır ve sersem / olsa da ne çıkar
    parasıyla puluyla
    taşralı tafrasıyla
doktora da yapacak bana
bu esnaada
ağır çekim çıkarırlar merdivenden
görür ki gündüz güzeli
acır gözleri

uzanır elime çaresiz çiçek
    bakışır gözlerde nakış
    ağar güneşler bakışır
göllerde bu dem bir kamış...
uzanır bir daha biter merdiven
    alıp alıp götürürler
    çiçek açar yerde kandan
    kurumaya
başlar uzaklaşır ufalır
tenhaa kalır akşam

HER ŞEYE KARŞIN ONLAR

Vakur Kayador

Ülkemizde 1980'li yıllardan bu yana uygulanan ekonomik politikaların "ne getirip ne götürdüğünü" hep birlikte görüyor ve yaşıyoruz. Üretim kanalları ve süreçleri tıkanan, ekonomisi IMF reçetelerine bağlanan, yıllık % 100'leri aşan enflasyon oranlarından bunalan ve gelir dağılımındaki olağanüstü dengesizlikle kıvranan bir toplum olmanın, siyasal, sosyal ve kültürel sancılarını hissediyoruz. Ekonomik kuşatılmışlığın doğal sonucu ortaya çıkan bir yığın iç ve dış siyasal sorunla boğuşurken kültürel erozyon kahredici ağırlığıyla üzerimize çöküyor. Köylü doğallığını köyünde bırakıp çözümleyemediği sorunlarıyla on yıllarca önce büyük kentlere akmış ve akmakta olan umarsız insan topluluklarının, artık neredeyse üçüncü kuşaklarıyla XXI. yüzyılı bekliyoruz. Kentin karmaşık ama rafine uygarlığı ile buluşamayan, aksine kendi eksikliklerini ve tarım toplumu geleneklerinin "kentle asla bağdaşmaması gereken" yaşam biçimini ülkenin başat kültürü haline getiren milyonlarca insanımızla umut kırıcı bir çürümüşlüğe tanık oluyoruz. Özellikle genç insanlar iç burkucu görüntüler sergiliyorlar. Spor karşılaşmaları öncesinde delikanlılarımızın envai çeşit kesici aletle birbirlerine saldırmaları bu görüntülerin en çarpıcı örneklerini oluşturuyor. Bedensel ve tinsel gelişmenin aracı olması gerekirken, profesyonel etiket takındığında, kitleleri edilginleştiren ve toplumsal afyon durumuna gelen spor; gelişmiş ve doygunluğa ulaşamamış insanların gerçek yüzlerini ortaya koymaktan başka bir şey yapmıyor aslında. Popüler sanatçıların konserlerindeki darmadağınık halleri ise eğlenme kültürü edinmiş insan tavırlarıyla hiç uyuşmuyor. Özel televizyonlardaki tartışma programlarına çıkan bluejean'li, jöleli saçlı gençlerimizin "68 kuşağı da neymiş, anlamadım" ya da "Dünyayı değiştireceğimize yalnız derslerimizle ilgilenelim" türünden sözleri "ne yazık ki" sınırlı sayıda genç insanın düşünceleri değil. En doğal demokratik haklarını savunmak için tavır koyarken yaptıkları akıl almaz yanlışlar, onları yanlışlara sürüklemek konusunda özel çabası olanların işlerini kolaylaştırmakla kalmıyor; Türkiye gerçeğinin yansımaları olarak karşımıza çıkıyor.

Ama ülkede başka genç insanlar da var. Bu ortama ve bu genel insan malzemesine karşın ışıldayan ve umut saçan gençler var. Yoğunlaştırmaya çalıştıkları birikimlerini duyarlıklarıyla birleştiren ve kalemlerine yansıtan genç kızlarımızdan ve delikanlılarımızdan söz ediyorum. Öğretim görevlisi

olarak çalıştığım Eskişehir Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'ndeki öğrencilerimizin "hem de sınav süresi içinde, ön hazırlık yapmadan" yazdıkları metinler bu ülkede her şeye karşın bir insan malzemesinin varlığını kulaklarımıza fısıldıyor.

Soyut resimle ilgili düşüncelerini, önce sanat kavramını açıklayarak anlatmak isteyen Yüksel Şişe bakın neler söylüyor :

"İnsanın ürettiği üstyapı kurumlarının en önemlilerinden biri olan 'sanat'ın birçok türü var. Bu türlerin hepsi farklı duyarlıklara seslenerek yeni sorular ortaya atmak, gelişerek değişmek ve tabii değiştirmek amacı taşırlar. Temel amacı bu olduğuna göre, – bir zorunluluk olarak – sanat, yaşadığı ya da varolduğu toplumdan çıkmak ve onun değerlerini işlemek durumundadır. Ancak sanat yalnız kendi toplumunun değerleri, anlayışı ve zevkleri çevresinde dolanmaz; tüm bunları harmanlayarak evrensel değerler oluşturmaya, toplumun bireysel inlemelerini ve bireysel yetkinliklerini dünyaya taşımaya da çalışır. İşte sanatı sanat yapan da – bence – budur.

"Tüm sanat dalları yeni değerler oluşturmak durumundadır, demiştik. Fakat bu değişimin, dolayısıyla eski-yeni ayrımının en çok resimde görüldüğü söyleniyor; doğrudur. Ama bu ayrımın Avrupa'da Rönesans ve Reform hareketlerinin ardından oluştuğunu belirttikten sonra konuya girmekte yarar var. Avrupa, burjuvazinin önce feodaliteyi ortadan kaldırmak için monarşilere, ardından da monarşileri yok etmek için geniş halk kitlelerine yakınlaştığı, dolayısıyla önemli değişimleri yaşayan bir Avrupa'dır. Yeni Avrupa, canı sıkıldığı için resim – genelde sanat – anlayışını değiştirmemiştir; bu değişim toplumsal ve düşünsel yapısı dayattığı için gerçekleşmiştir... Ancak bu değişimin ustaları Picasso, Matisse, Renoir ve benzerleri klasik anlamdaki resmi hazmetmiş, onun derinliğini, kadınsılığını, inceliklerini, oyunlarını iyice özümsemiş, ancak sonra yeni bir resim anlayışına geçmişlerdir."

I. sınıf öğrencisi olan Yüksel Şişe, hayli kafa yorduğu anlaşılan siyasal tarihi, sanatsal dönüşümlerin temeli olarak değerlendiriyor ve bütünlüklü düşünme çabasını metnin sonraki bölümünde de sürdürüyor... Sema Kumru Ertekin ise sanat ve resim hakkındaki düşüncelerini yürek çarpıntılarıyla ve hayranlık uyandıran bir üslupla dile getiriyor.

"Resim, beni alıp daima çok uzaklara götürmüştür. Önceleri, yapılmış somut şeyleri hayal ederdim. Oysa – bu denemeyi ilk okuduğumda olduğu gibi – şimdi kendime resimler çiziyorum. Hiç çizim yeteneği olmayan ben, öyle güzel renkleri karıştırdım ki içimde, harikulade bir resim çıktı ortaya. Mor dağlar çizdim önce Kafdağı'nın ötelerine, bir ateşkuşu semalarda süzülürken küçük çocuğun, elindeki horoz şekerini nasıl seyreylediğini resmettim hayalime. Ve kırçiçekleri... çizdim, çizdim...

"Güzel olan her şeye tutku derecesinde bağlanan ben, güzel şeyler hissettirmek adına kendimi zorlarken yoruldum. Gerçeklik, beni uzaklardan, bilmediğim ovalardan çekip aldı. Çoğu insanın taklitler silsilesi dediği resmin, bizim dünyamızdaki yerini görmekle mutsuz oldum. Yeşilin, mavinin derin sesini duymadan yaşayanların, kör, sağır ve dilsizlerden çok daha yabancı olduklarını düşündüm dünyaya. Biz ki, ne denli yaratıcı, keskin zekâlı, gördüğünü bilen, bildiğini anlayan, doğruları kavrayan insanlarız... Öyleyse neden güzel sanatlara karşı bu katı tutum. Güzellik görecelidir. Senin sevdiğin, gözüne hoş görünen, alıp diyar diyar gezdiren bir tablo, beni hiç etkilemeyebilir. Ya da düz bir çizgi, veyahut tablonun ortasına konmuş bir tek ağaç, ne çok şey anlatır hiç düşündünüz mü? Söylemeden geçemeyeceğim. O tek

ağaç bana hep Nâzım Hikmet'i ve şu sözünü anımsatır : 'Bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine...' İşte sanatın sanata kattığı anlam boyutu. Bir resim sayfalar dolusu şiir yazdırabilirken, bir şiir de rengârenk ormanlar boyayabilir sizin için.

"Bence, anlaşılmak ya da anlaşılmamak bir sanatçı, bir ressam için pek de önemli olmamalı. O, hissettiği anda dile getirmiştir, renkleri ve çizgileri. Nasıl hissediyorsa öyle. Ortaya çıkan eser, onun coşkusunun ürünüdür. Bizim toplumumuzda sanata ve sanatçıya atfedilen yakıştırmaları bir kez daha anladım. Neden bizler de Picassolar, Dalil'er yaşatamıyoruz? Daha da önemlisi kendi insanımızı hak ettiği tahta oturtamıyoruz?

"Çok uzak yollardan, tanımadığım yolcuları misafir ettim yüreğime. Sonra oturup bulutlar çizdik kendimize. Rengârenk bulutlarımız oldu. Ben, küçük kırmızı bir bulut kondurdum, mor dağların üstüne..."

Resim, sanat ve sanatçı hakkındaki duyguları bunlar Sema'nın. Satırları mor dağların üstüne kondurduğu küçük kırmızı bulutla sona eriyor... Yusuf Budak, modern resmi işlediği yazısında, genç yaşına karşın bilgi birikimini sentezlerle donatma çabasındaki düşünce tavrını sergilemeye çalışıyor.

"Son zamanlarda okuduğum bir kitabı hatırladım. Bu kitap, Prof. Dr. Nuri Bilgin'in *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu* adlı bir kitaptı. Bu kitabın aklıma gelen kısmı, Evrenselcilik-Farkçılık çatışması bölümüydü. Kısaca özetlemek gerekirse bu bölümde evrenselcilik idealde modernleşmenin ulaşacağı nokta olarak görünüyor. Ancak bu nokta toplumların kendi içlerinde ve başkalarıyla çatışmasına neden olacaktır. Bu çatışma, sonu olarak topluma aidiyet ve toplumun bir parçası olma dürtüsünü destekleyecek, bireysel farklılıkların yanında ortak evrensel değerler bütününe ulaşma idealini baltalayacaktır.

Birey, her zaman kendi bencil bireyi ile toplumcu süper egosu arasında kalacaktır. Bu çelişkili durum insan yaşamındaki çeşitli karmaşaları açıklıyor belki de... Modernleşmenin getirmiş olduğu teknoloji ve insanın bir işe yaramama duygusu kimlik sorununu ortaya çıkarmaz mı? Ve bu sorun insanların yaşam biçimlerinden iç dünyalarına kadar her şeyi etkilemez mi?

Belki de modern resimdeki o anarşist yön; uzay-zaman bütünlüğü içindeki dört boyutlu evreni reddediş, görsel öğelerin ifade sınırlarının zorlanması, insanların, "daha genelde toplumların" yaşadığı kimlik sorununu ortaya koyuşun sonucu ortaya çıkmıştır ve çıkacaktır."

Toplumdaki bireylerin modern resmi algılayış biçimleri kendi deneyimlerinden oluşan kültürlerine bağlı olsa da, onu yaratan sanatçının yaşam sorunsalını algılayabilenler, resmin anlamı ya da ifade ettikleri konusunda ressamla benzer yargıya ulaşabilirler. Yine bu, onların bir toplum oluşturması ve üst kültür yaratmaları anlamına gelir ki, bu durum da, sonuçta aynı çelişkilerin ve karmaşanın tekrar tekrar yaşanması demek olacaktır.

Resmin -- daha doğrusu modern resmin – bağlantısızlığı, kendisini sınırlayan boyut ve renk armonisinden başka bir engeli olmadığından, bu resim tarzı içsel çelişkilerin anlatış biçimi haline de gelmiş ve öbür sanat dalları arasından sıyrılarak özgün bir yapıya kavuşmuştur."

Yusuf'un düşünceleri de bunlar... Daha önce Sayın Ahmet Cemal'in "Cumhuriyet" gazetesindeki köşesine konuk ettiği Meriç Eryürek'i ben de "Adam Sanat" okurlarına tanıtmak istiyorum. Büyük bir ilgi ve "ne yalan söyleyeyim" imrenerek okuduğum satırların daha geniş kitle ile buluşmasının gerekli olduğunu düşünüyorum. Meriç'in metni, Sayın Ahmet Cemal'in "Bundan

Nihat Ziyalan

TAYTAY

Sinan'a

göster çocuk
soruların göbeklendiği
avuç açılan zamana
ninnisinde kanat vur
anne ağıtının

pış pışlarla seyreden çırpınmamızı
taşı çocuk
rüzgâr tutmayan bir limana
bağla emekleyişini
düğümle
kurumuş göbek bağımıza

bizim için hisset tabanlarında
gıcıklayıcı solumasını toprağın
duyar ol çocuk
cinselliğini dürten şeyi
belkemiğinde

göster çocuk
yaşamın düşkırıklığı olmadığını
taytaya kalk
tutunmadan bir şeylere

Eylül 1994
Sydney

---

böyle kültür tarihinin değer yargılarına kaynaklık edecek biçimde işlenmesi, yarının insanının eğitimi açısından olumlu sonuçlar doğurabilir mi?" biçimindeki sorusuna yanıt oluşturuyor.

"İnsan için şimdi kavramı tamamen kurmacadır, çünkü hiçbir zaman 'şimdi' sözcüğüne denk gelecek bir koşut-zaman var olamaz, 'şimdi' sözcüğü telaffuz edildiği anda bile artık geçip gitmiş bir zaman parçasının habercisi haline gelmiştir... Bugünün yarını, 'şimdiki zaman' için hiçbir zaman dünün bugüne olduğu kadar yakın değildir : Geçmişin düşünceleri psikolojik olarak bugün cismiyle veya cisim dışı ürünleriyle var olan her insan için hep sahip olunmuş değerlerdir; onların zaman içinde kazanıldığını ve zamanın da ancak geçmişin bilinmesine izin veren kurgusuz bir dramatik akış olduğunu hep gözardı ederiz. Tarih, 'şimdi'nin dünün bilinmesi ve yarının bilinmesi sa-

bit kuralları ile var olması gerektiğini gösteren bir olaylar düzenidir. (Buradaki fikrimi şöyle açıklayabilirim : Yazıyı ilk bulan insan yazı yazmayı bilmiyordu.) Bugün, yaşayan insan için bütün tarihin en baskıcı düzenidir; çünkü uç zekâlar için bile dünden ve yarından başka bir alternatif yoktur. Sanat, dünün ve yarının kurmacasının hayata geçirilmiş halidir; aynı düşüncelerinde olduğu gibi.

"... İnsan her ne kadar çeşitli yapılar ve ürünlerle karşımıza çıksa da, neticede rastlantısallıkları ile sınırlı bir yaratıktır; yaratım gücünü elinde tutmak ve bu gücün varlığını hissettiren güdüyü de bir boyunduruk gibi takmak zorunda olan bir yaratıktır hem de. Kendi çıkışlarını belirleyememesinin ara nedenlerinden biri, zehiri alınmış bu gücüdür; çünkü yaratıcılığın tek düşmanı sınırlanmaktır ve insan, yaratıcılığında sınır tanımadan yaratamayacak kadar sosyal bir yaratıktır. Aklımıza gelebilecek her türlü marjinal düşünce, eninde sonunda 'ehlileştirilmiş' bir biçime sokulmuştur; çünkü hepimiz ortak kod ve müştereklerin sınırlarında hareket etmekle yükümlü 'birey' kimliğini taşırız. Bu kural, o kadar yaygındır ki, insan kendi sınırlarına uymayanları kabul edemeyecek kadar zekidir; ya yerer, izole eder onları ya da gıptayla bakar.

"...Gelelim bunun özel isim, büyük harf Kültür Tarihi ile olan ilişkisine; değer yargıları, Kültür Tarihinin malzemesidir ve ne gariptir ki bütün tarihler bir değer yargısının yıkılmasına neden olan olaylar tarafından kurulmuştur. Kültür Tarihi de eğer bu düşüncenin ışığında incelenirse akışı boyunca hep cesur ve yenilikçi fikirlerin ortaya çıkışı ile şeklini alır. Yeni düşünceler 'şimdi'nin anlamsızlığını iyi anlayan kafalar tarafından yarına, şimdiyi anlatmaları için, miras bırakılan değerlerdir. Tarih ve sanat, her zaman bugünü yarına göre inceleyebilen insanlar tarafından yaratılmıştır. O zaman, 'değer yargıları tarihin ve sanatın oluşumunun birincil malzemeleridir' demek hiç de yanlış olmayacaktır, ama değer yargılarının kültürü ve sanatı yarattığını söylemek de birinci dereceden bir hata olur; gerçek olan, değer yargılarının 'şimdiye ait' yanlışlığını görerek onları yıkma yolunda yol alan insanlara bu yargıların bir itici güç, bir motor görevi yapmasıdır. Kültür, bir insan topluluğunun ne hızla yol alacağını belirleyen güçlü bir motordur gerçekten de ve az önce söylediğimi eğretilersek, bir motorda kullanılan yakıt ne kadar parlayıcı ve tehlikeliyse motor o kadar kuvvetlidir. Örnek olarak; Anadolu medeniyeti gibi kozmopolit, ırkları içinde eriten ve bütün bu yakıt gücünün tesiri ile kültür alanında tarih içinde ('şimdi'ye kadar, diyelim) her zaman bir kutup görevi görmüş olan büyük bir medeniyet, gücünü bu yakıt karışımındaki parlayıcılıktan almıştır; tabii ta ki belli kuralların esaretine girip gerçek gücünü kaybedene kadar..."

Bu metin de 1990'ların Türkiye'sinin bir başka gencine ait. Ama aynı zamanda "Sayın Ahmet Cemal'in ifadesiyle" bir "düşünce insanı"nın satırları bunlar.

Bu insanlarla birlikte olmak, aynı havayı solumak bir hoca için gerçek bir mutluluk. Üretimden ve hayattan koparılan, "üstelik son yıllarda irrasyonel akımlardan da etkilenen" klasik ortaöğretim kurumlarından gelmelerine karşın bu birikim ve duyarlığa sahip olmaları daha da güzel ve anlamlı. Bu birikim ve duyarlık sistematik bir bütünlüklü düşünme alışkanlığı ile de pekiştirildiğinde bu güzelliğin daha da artacağını düşünüyorum. Sorun, her geçen gün biraz daha üretimden uzaklaşan ve "becerilerini sisteme sunan çok sınırlı insanların dışında" "vasat adamlar" cennetine dönüşen ülkemizde, yarın bu çocukların sözlerini söyleyebilecekleri, kendilerini ifade edebilecekleri sağlıklı bir çalışma ortamı bulabilmelerinde... ❑

AMERİKA'NIN KADINLARI

Selim Somçağ

Karşımda oturan genç kadın, derin mavi gözleri, saman sarısı saçları ve uzun bacaklarıyla bir Hollywood filminden fırlamış gibiydi. Arkasındaki geniş pencereden Manhattan'ın doğu tarafları, East River ve daha ötede Brooklyn görünüyordu. Gün ışığında çok iri ve tembel bir hayvan gibi ağır ağır kımıldanan bir çamur deryasından başka bir şey olmayan East River, gece Brooklyn Köprüsünün ışıkları altında Boğaz'a benzemişti. Ben sormadan anlatmaya başladı :

"Babam ben on bir yaşındayken evi terk etti. Başka bir şehre yerleşti. Ondan sonra babamı sadece Noellerde gördüm. Avukat olan erkek kardeşim de şimdi o şehirde çalışıyor. Babamla konuşmuyor. Sokakta gördüğü zaman başını çeviriyor.

"Kızkardeşim çok zekidir. Berkeley'de okurken bir komüne katıldı. Uyuşturucu müptelası oldu. Sonra tedavi gördü. Şimdi Wall Street'te çalışıyor."

Sustu. Bir sigara yaktı. Ben konuşmadan yalancı Boğaz'ı seyretmeye devam ettim. Birden bana döndü, müthiş bir bilinçaltı patlamasıyla, "Özgüven sorunum var," dedi.

New York'ta böyle binlerce kadın var. Onları sabahları Upper East Side veya Upper West Side'daki evlerinden işe giderken metroda, Cumartesi günleri de 5. Caddede veya Madison Caddesinde alışveriş yaparken görürsünüz. Güzel, bakımlı ve şıktırlar. İyi eğitim almışlardır, iyi bir işleri vardır. Dünya yüzünde mevcut maddi zevklerin hemen tamamının satın alınabileceği New York'ta tabii ki iyi yer, içer, giyinir ve yaşarlar. Ancak çoğu kez bu göz kamaştıran cilayı biraz kazıyınca altından hayat karşısında kendisini çaresiz hisseden, kendine güveni olmayan, sık sık depresyon geçiren ve bu sebeplerle haftada üç defa psikanalistine taşınan, bazen kurtuluşu alkolde, uyuşturucu veya uyarıcı maddelerde arayan bir insan çıkar.

Bu durumun temel sebebi Amerika'nın iflas etmiş insan ilişkileri, en başta da aile kurumunun iflası. Ana babanın birbirini yediği ve sonra da ayrıldığı aileler çocukları, özellikle de daha gelişmiş toplumsal içgüdülere sahip kızları iflah olmaz biçimde yaralıyor.

Daha ileriki yıllarda bunun üzerine kötü giden bir iki beraberlik veya evlilik eklenince (Amerika'da evliliklerin % 60'ı boşanmayla sonuçlandığı için böyle olması gayet muhtemel) çoğu kez nörotik bir kişilik yapısı ortaya çıkıyor.

Kadınların başına gelenler ne yazık ki özel hayatla sınırlı değil. Amerika'da kadınlar için iş hayatı da gerilimlerle dolu. Türkiye'de iş hayatında kadınlara daha az yükselme fırsatı tanındığı söylenebilir. Ancak kadın olmak en azından beyaz yakalı işlerde insanların size biraz daha hoşgörü ve saygıyla davran-

masını sağlayabiliyor. Amerika'da bu kesinlikle yok. Zaten Türkiye'den çok daha rekabetçi ve stresli olan iş ortamında kadın olmanız asla muhatabınızın size daha kibar davranması anlamına gelmiyor. Öte yandan yönetici olabilen kadın sayısı az, hatta Türkiye'dekinden de az, ve daha da önemlisi, Amerika'da aynı işi yapan kadının aynı işi yapan erkeğe göre daha az para alması neredeyse kanun. Çalışan kadının maaşı aynı işi yapan erkeğin maaşının genellikle % 50-70'i arasında. Amerika'da "ilericiliğin" kalesi olan üniversitelerde bile bu böyle. 1980'lerden beri aile huzursuzlukları ve gerilimli iş ortamı arasında bunalan orta ve üst sınıf Amerikan kadını bir de *political correctness* anlayışının onları sokmak istediği cendereyle boğuşmak zorunda. Günümüz Amerikasında kadın erkek ilişkilerinin anahtar kavramlarından biri *political correctness. Politically correct* (ya da argo kısaltmasıyla P.C.) deyiminin tam tercümesi "siyaseten doğru". Kökeni, Mao'nun *Kızıl Kitap*'ı. Amerika'da ise *political correctness,* kadınlar, beyaz olmayan Amerikalılar, eşcinseller gibi toplumsal "azınlıklarla" ilgili bir çeşit adab-ı muaşeret ve özellikle de terminoloji yönetmeliği. Mesela kadına medeni halini belirten ve böylece cinsiyet ayrımcılığına yol açan Miss veya Mrs. kelimeleri yerine Ms. kelimesiyle hitap edilmesi, zencilere zenci yerine "Afrika-lı-Amerikalı", Kızılderililere "yerli Amerikalı", sakatlara "fiziksel olarak dezavantajlı" denmesi P.C. tavrının tipik örnekleri. Bu tavrın en etkili olduğu alan ise kadın erkek ilişkileri. Bu çerçevede P.C. anlayışı ideolojik olarak Amerika'da 1970'lerde ortaya çıkmış olan bir feminizm versiyonundan besleniyor. Bu anlayışa göre geleneksel toplumda – ki kastedilen Afganistan ya da Hindistan toplumları değil, 1970'lerin, 1980'lerin Amerikan toplumu – hayatın her alanında kadınlar erkekler tarafından baskı altında tutulmakta, ezilmekte, sömürülmektedir. Bu sebeple kadınla erkek arasındaki ilişkiler yatak odasından iş yerine, kiliseden okula kadar her yerde değiştirilmeli, yeniden tanımlanmalıdır. İlk başta kulağa fena gelmiyor, fakat bunun günümüz Amerika'sında fiilen ne anlama geldiğini ortaya koyan bir iki örneği okuyunca fikrinizi değiştirebilirsiniz.

Arizona Üniversitesi'nde bir profesör, konuya ilgili öğrencilerin de katkısı ile bir "cinsel davranış yönetmeliği" hazırlamış. Bu kitapçıkta bir kadınla bir erkeğin bir beraberlik kurmak ve yürütmek için neler yapması gerektiği ayrıntılı biçimde anlatılıyor. Özellikle cinsel ilişkiye giden süreçte el ele tutuşma, omuza kol atma, öpme gibi fiillerin hangi sırayla ve ne dozda yapılması gerektiği vurgulanıyor. Ana fikir ise bu işlerde erkek denen canavarın kadını istismar etmeye fena halde mütemayil olması. Dolayısıyla asıl uyarılan, zaptürapt altına alınmak istenen taraf erkekler. Kitapçığın Arizona Üniversitesi öğrencilerine nihai tavsiyesi, çiftlerin periyodik olarak oturup birbirlerinin davranışlarını cinsel eşitlik ilkesi açısından notlamaları. Doğrusu insan bu üniversitede yaşanan aşklardaki romantizmin boyutlarını hayal ederken zorlanıyor.

P.C. tavrının saldırgan bir yanı da var. Birkaç yıl önce vuku bulan ve dünya basınında da yer alan bir olay buna iyi bir örnek. Başkan Clinton'ın başsavcılığa atamak istediği üst düzey bir yargıç – ki zenci olmasıyla da P.C. cephesinden puan topluyordu – yanında çalışan bir hanım sekreterin "sözlü cinsel taciz" suçlamasına maruz kalınca bu görevden vazgeçmek zorunda kaldı. İşin ilginç tarafı, sekreterin yargıç Clarence Thomas aleyhine açtığı davada tanıkların galiba hiçbirinin sekreterin iddiasını desteklememesi, Thomas'ın buna rağmen suçlu bulunmasıydı. Thomas'ın sekreterine "sözlü cinsel tacizde" bulunup bulunmadığını bilmiyoruz; işin kötüsü, onu mahkûm eden jüri de bilmiyordu, fakat 15-20 yıldır Amerikan kamuoyunda rüzgâr o yönden esmekte olduğu için, "Böyle şeyler oluyor; o halde bu herif suçludur," mantığıyla onu mahkûm etmekte beis görmüyordu. İşin daha da ilginci, bu-

Blas Otero

SÖZSÜZ ŞİİR

Senin için bu sözler. Dile getirme onları.
Havayı yararak, sıktığın gibi yumruğunu
Kapa
    dudaklarını

Söz istemiyorum
Işıyan lambasısın
Gerçekliğin
Köpüksün
Karşısındaki.
Sen
Parlak
Saçlar
Şafakla yaralı kızıl sancak
Sen bakınca bana
Söz möz istemez artık
Bir an titriyor
Dünya

Birlikte çarpışmanın
Tam zamanı.

Türkçesi : Teoman Aktürel

nun istisnai bir olay olmaması. Amerika'da eğer üniversitede hoca veya yatakhanede sürveyan ve erkekseniz, sakın bir kız öğrenciyle kapısı kapalı bir odada yalnız kalmayın; kariyeriniz bir anda sona erebilir.

Bu anlattıklarım doğru, fakat buradan Amerika'da artık erkeklerin kadınların boyunduruğu altına girmiş olduğu sonucu çıkarılmamalı. Aynı Amerika'da kocalarından dayak yiyen bir sürü kadın da var. Ama Amerikan tarzı feminizmin özellikle toplumun iyi eğitimli kesimi arasında zaten vahşi kapitalizmin ürünü olan aşırı bireycilik ve bencillik sebebiyle sarsılmakta olan aşka, son ve belki de öldürücü darbeyi vurduğu da bir gerçek.

Bu tarz bir feminizm anlayışı, her zaman toplumsal yapıları sorgulamakta ve zorlamakta Amerikalıları sollamış olan Batı Avrupa'da marjinalliği aşıp hâkim ahlak anlayışının bir parçası olamadı. Hâlâ Batı Avrupa'ya göre çok daha tutucu bir ülke olan Amerika'da – mesela Amerika'da kadınların umuma açık yerlerde üstsüz dolaşması suçtur – bütün erkekleri potansiyel cinsel sapık gibi gören, kadınları beraber oldukları erkeğin her hareketini kadın erkek eşitliğine uyup uymadığına göre değerlendirmekle yükümlü kılan bir anlayışın 10-15 yıl gibi kısa

Ersin Salman

UZAKTA DURAN

O hep uzakta duran kadının adı neydi

Neydi o yarı çılgın
yarı çocuk bakışlı
kadının adı

Hani sevişirdik alabildiğine
ellerimiz bile değmeden
birbirine

bir sürede toplumsal ahlaka damgasını vurması çelişki gibi görünebilir. Bu gelişme Amerika'nın Püritenizmin anavatanı olmasıyla açıklanabilir. Amerikan feminizmi kadın erkek ilişkisini bir cendereye hapsetmesi bakımından bu alanda son derece katı bir anlayışı savunan Püriten ahlakla örtüşmektedir. Böylece paradoksal biçimde, 1970'lerin radikal feminizmi Püriten ahlakın kalıplarını kırıp kadın erkek ilişkisini rasyonel ve adil olarak yeniden kurmak isterken fiiliyatta o ahlakın toplumsal sonuçlarını yeniden üretme noktasına gelmiş durumda.

Popülerleşmiş feminizmin bütün gücüne rağmen Amerikan kadınının hayatında nüfuz edemediği bir alan da var : Kadının güzelleşme ve güzel görünme tutkusu. Bunu erkeklere verilen bir taviz olarak kavrayan radikal görüşe galiba West Village'ın lezbiyenleri dışında rağbet eden yok. Fakat ne yazık ki P.C. ideolojisinin despotluğuna pabuç bırakmamış olan kadının güzelleşme isteği Amerikan kapitalizminin başlıca yan ürünlerinden olan konformizme tutsak olmuş. Dünyanın kültür şehirlerinden biri olan New York'ta orta ve üst sınıftan kadınların modaya uyma oranı Batı Avrupa'nın ve Türkiye'nin çok üstünde. Öyle ki, mübalağaya kaçmadan kadınların mevsimlik üniformalarından söz etmek mümkün. Mesela son zamanların 40 yaş altı taife-i nisa üniforması şöyle : Altta siyah mini etek, bacaklarda siyah mus çorap, üstte siyah balıkçı yaka kazak, siyah kaban, sapsarı saçlar ve üstünde siyah yün başlık. Sarı saçları da işin içine katıyorum, çünkü saçınız sarı değilse sarıya boyuyorsunuz. Bu sonuncusu Amerika'da son birkaç yılın modası değil, 1950'lerden beri her devrin modası. Tabii bu dediğim beyaz Amerikalılar için geçerli. Beyaz Amerikalılar açık tenli olmakla birlikte doğal olarak hepsi sarışın değil, birçoğunun saçı açık veya koyu kestane. 1940'ların sonundan başlayarak Amerikan toplumuna hâkim olan konformist kitle kültürüne göre ise ideal Amerikan kadını sarışın. Bu düşüncenin oluşmasında ABD, II. Dünya Savaşına girene kadar Amerikan fikir hayatında ağırlıklı bir yeri olan Aryan-Cermen ırkçılığının yumuşak bir versiyonunun da payı var. Böylece Sharon Stone'un saç rengi, sarışın güzeller ülkesi Amerika'da en çok satılan saç boyasının da rengi. Ya Amerika'nın en meşhur sahte sarışını? Kim olacak, "sarışın bomba" Marilyn Monroe. ❑

BİR SERGİNİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

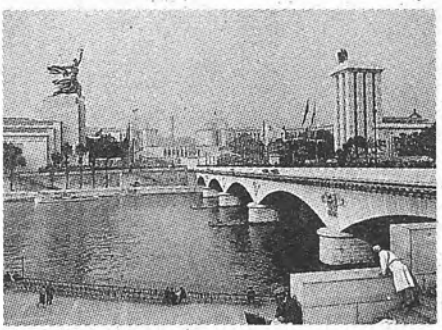
Ergin Yıldızoğlu

"Yazar eserini asla bir araç olarak göremez. Bu [eser-E.Y] kendi başına bir amaçtır... gerekirse eserinin varlığını korumak için kendi varlığını feda eder."

K. Marx

"Hazır var olan biçimlerin çeşitli varyasyonlarıyla oynamakla tatmin olamayan gerçek sanat, daha ziyade kendi zamanının insanının ve insanlığının iç dünyasının gereksinimlerini ifade etmekte ısrarlıdır – gerçek sanat devrimci olmadan, toplumun bütünlüklü ve radikal bir yeniden yapılanmasını arzulamadan yapamaz."

Andre Breton, Diego Riviera, Leon Troçki
"Özgür bir devrimci sanata doğru"



1937 Paris Uluslararası Sergisi'nde karşılıklı Sovyet ve Alman pavyonları

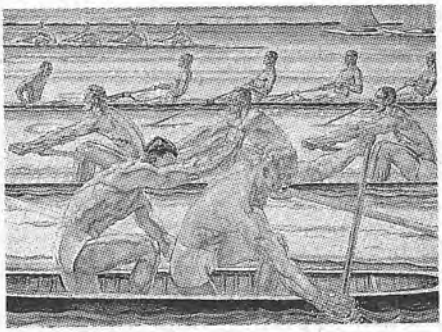
Bir Sergi ve Bir Soru

Sanat ve İktidar (Art and Power) Avrupa Konseyi tarafından hazırlanan 23. Sanat sergisi. Londra, Hayward Galeri'de 26 Ekim-21 Ocak arasında, açık olan serginin konusu 1930-1945 döneminde Avrupa'da, özellikle de Almanya, İtalya, Rusya, Fransa ve İspanya'da üretilen resim heykel ve mimari ürünleri. Döneme ilişkin 500'e yakın örnek sunuluyor.

Sergi 1937 yılında Paris'te açılan "Modern Yaşamda Uluslararası Sanat ve Teknoloji Sergisi"nden örneklerle başlıyor. Girişte sizi SSCB, Nazi Almanya'sı, Mussolini İtalyası ve İspanyol İç savaşı sırasıda yapılmış resim ve heykeller karşılıyor. Özellikle iki ülkenin resim, heykel ve mimari eserlerine hakim olan form ve içerik benzerliği önce burada dikkatinizi çekiyor. Daha sonra sergiyi ve özellikle bu iki ülkenin eserlerine ayrılmış bölümleri gezdikten sonra bu ilk algılamanızda yanılmadığınızı dehşetle farkediyorsunuz.

Bu iki ülkenin sergilenen sanat eserleri arasındaki benzerlikler kısaca söyle özetlenebilir. Resimlerde ve heykellerde sunulan insanlar ideal ölçülerde, güzel vücutlu, sağlıklı kadın ve erkeklerden oluşuyor. Çoğunlukla sporcular, işçiler, köylüler, askerler işlenmiş. Kendinizdeki ve çevrenizdeki in-

Arthur Kampf, Venüs ve Adonis, 1939



Albert Janesch, Su Sporu, 1936

sanların eksiklikleri aklınıza gelince, adeta üstün insanlarla karşı karşıya kaldığınızı düşünmeden edemiyorsunuz. Heykellerin ve resimlerin hemen hepsi konulu (narratif), çoğunlukla, kahramanlıklar, mutlu köy ve şehir yaşamını anlatan tablolar, ülkelerinin sanayi ve mimari başarılarını anlatan görüntüler size adeta birer fotoğraf hassasiyetiyle sunuluyor. Resimlerdeki insanlar hep mutlu, geleceğe dönük, yeni bir dünya inşa ettiklerinin bilincindeler. Birçok resim, bu insanları, halkına adeta bir baba şefkati ile bakan liderleri ile birlikte, mutlu ortamlarda gösteriyor. Havada toplumsal bir harmoni ve umut var. Bu iki ülkenin liderlerinin resimleri de var. Birbirine benzer duruşlarda ve tekniklerle yapılmışlar. Genelde hakim olan biçim figuratif/gerçekçi,[1] ancak bir Neo-Klasik,[2] hatta zaman zaman naturalist[3] hava da var. Soyut resime, hatta resimlerde soyutlama eğilimine[4] bile bir veya iki resim dışında rastlamak mümkün değil. Sergi boyunca, sanat yapıtlarının yanı sıra bazı dokümanlar, zamanın etkili insanlarından yapılan bazı alıntılar da sunulmuş. Bu yazılı malzemeden, söz konusu durumun, sadece sergiye konan yapıtları seçenlerin bir tercihinin sonucu olmadığını anlıyorsunuz. Gerçekle oynayan, parçalayan, analiz etmeye ve yeniden sunmaya çalışan Kübizme, Ekspresyonizme, Gerçeküstücülüğe belli ki pek yer yok. Hemen tüm resimler birer fotoğraf hassasiyeti ile "gerçekliğe sadık kalınarak" üretilmiş. Birkaç tane Süperrealizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm, Kübizm örneği var. Ancak bunlar çok ufak bir azınlık oluşturuyor. Bir başka dikkati çeken husus da oldukça çok sayıda büyük boyutlu resimin sergilenmiş olması. Mimariye gelince bu alanda da, söz konusu iki ülke arasında form ve içerik açısından çarpıcı benzerlikler göze çarpıyor; anıt yapılar, devletin yüceliğini, ve bireyin önemsizliğini yüzünüze haykıran olağanüstü büyük binalar, beton bloklar dikkati çekiyor. Ancak burada, az da olsa Fütürizmin ve Konstrüktivizmin etkilerine rastlamak mümkün. Sanat ve mimari örnekleri birbirine bu kadar benzeyen bu iki ülke Stalin Rusya'sı ile Hitler Almanya'sı.

Birbirine taban tabana zıt bir tarihe sahip, birinin ismi sosyalizm öbürünün ise faşizmle birlikte anılagelen bu iki rejimin ülkelerinde nasıl olup da, bu özel zaman dilimi içinde, birbirine bu kadar benzer sanat ürünleri üretildiği sorusunun sergiden çıktığınızda kursağınıza oturmaması mümkün değil. Bu konuyu araştırmak ve tartışmak istiyorsunuz. Ancak, bu soruya cevap vermek bir yana, hakkıyla sormak bile bir yazının hacmini çok aşacak bir çabayı gerektiriyor. Ne var ki, sosyalizmin ve bu-

nunla birlikte her türlü kurtuluş söyleminin Post Modernizmin elinde, el çabukluğu marifet, önce Stalinizmle sonra da buradan hereketle Faşizmle eşitlendiği, radikal eleştirilerin, içerikleri göz ardı edilerek anında totaliterliğe indirgendiği bir dönemde, bu benzerliği konuşmadan geçmek lüksüne de sahip olmadığınızı biliyorsunuz. Öyleyse elinizde, tüm yetersizliğinize ve konuya olan yabancılığınıza rağmen, kayguyu rüzgâra savurup, soruyu ve cevabı kısaca da olsa ele almayı denemekten başka bir seçenek kalmıyor.

Bu denemeye, önce tarihsel zemini kurmaya çalışarak girişeceğim. Çünkü tartışmayı bu zemin üzerinde sürdürmek gerekiyor. Üstelik, bu yöntemle okuyucuya anlaşmadığı noktalarda, daha baştan tutum almak, ilginç gördüğü tespitler üzerine düşünmek ve yanlış bulduklarını düzeltmek olanağı da sunmuş olacağım.

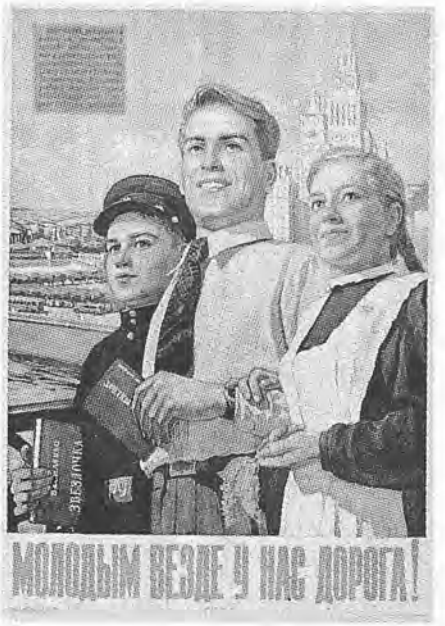
G. Shegal, Önder, Öğretmen, Arkadaş (Stalin, Kollektif Çiftlikler ve Tarım İşçileri 2. Kongresi'nde, Şubat 1935), 1936-37

1. Klasisizmden Modernizme : Çok Kaba Bir Harita

Dünya pazarının oluşması ve sanayi devrimi toplumsal yaşamı kökünden sarstı. Avrupa'da ekonomik, politik ve toplumsal gelişme, değişme ve altüst oluşlar hızlandı. Bu dönemin altüst oluşlarının en iyi tarifini Karl Marx'ın Engels'le birlikte kaleme aldığı ve yine dönemin, tartışmasız en önemli siyasi belgesi olan *Komünist Manifesto*'nun sayfalarında buluyoruz : "Katı olan her şey havada eriyor, kutsal olan her şey ayaklar altına alınıyor...".

Hızlı değişme, toplumsal yıkılma ve yeniden yapılma ve tekrar yıkılma süreci bireyde bir altüst oluş, yerinden koparılmışlık ve bir toplumsal fırtınanın burgacına savrulmuşluk hissi, bir baş dönmesi yaratırken, peş peşe yaşanan devrimler, özellikle Fransız Devrimi (1789), bireye toplumsal değişme içinde, kendi gücünü, dünyayı anlama ve değiştirme yeteneği olduğunu gösterdi.

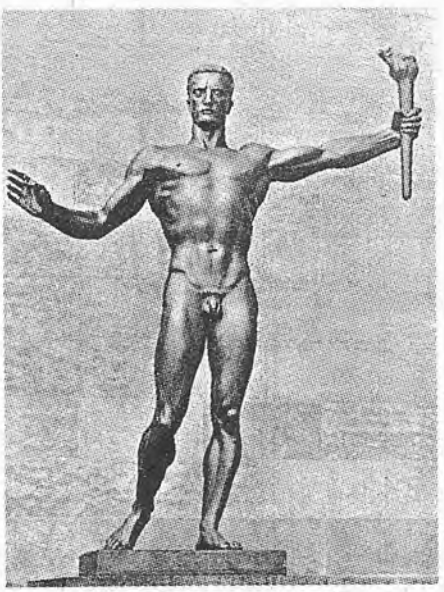
Yaygınlaşan meta ilişkileri (pazar) sanatçının toplumsal konumunu ve kendi işlevi ve sanatı hakkındaki görüşlerini de değiştirmeye başladı. Sa-



V. Kolyabin, Gençler Her Yerde Bize Ulaşmanın Bir Yolunu Bulurlar, 1951

natçı giderek "sanat patronlarına", bireylere bağımlı olmaktan çıktı, meta ilişkilerine, kâr prensibine bağımlı hale

Alman Genç Kızları Hitler Gençliğinde



Arno Breker, Parti, Berlin 1939

gelmeye başladı. Böylece sanatta feodal toplumun problematiği, paradigması da yerini kapitalist toplumun paradigmasına bıraktı. Bir tür ekonomik ve politik sınıf ilişkilerinin, karmaşık ideolojik eklemlenmişliklerin etkisi, yerini bir başkasına bıraktı.

Devrimlerin ve Aydınlanma döneminin getirdiği iyimserliğin ve değişmeye inancın da etkisiyle sanatçı kendini geleneğe karşı konumlanmış, geleneğin eleştirisinin ağırlığından kurtulmuş olarak buldu. Artık gelenek sanatta mükemmele ulaşmanın ölçütü olarak, *encien regime*'in bir parçası olduğu için, gözden düşüyor, bireysel, inisiyatif, yaratıcılık, "dahiler" sanat sahnesine çıkıyordu. Burjuva toplumunun kurulmakta olması, Hegel'ci bir açıdan yaklaşırsak; burjuva sınıfı için bu, ideal olanla gerçek olanın çakışması anlamına geliyor ve böylece "özne ile nesneyi kendinde eserlerinde birleştiren", dahi sanatçılar dönemi, başlıyordu. Sanat göreli bağımsızlığını kazanırken, sanatçı da dahilik kavramı (hülyaları içinde) bu göreli bağımsızlığı, bir mutlak bağımsızlık olarak yorumlamaya başlıyordu. Böylece geleceğe dönük, hem geçmişe, hem de bugüne karşı eleştirel, ama, bugünden ve yarından umutlu ve dahi bireyin yaratıcılığına – kendi yaratıcılığına – güvenen Romantizm akımı ortaya çıktı.

* * *

Romantizme kadar, sanatta hakim olan yaklaşım, Klasisizme, Avrupa medeniyetinin beşiği olan Yunan ve Roma medeniyetinin mirasına dayanıyordu. Sanatçının görevi bu mirası mümkün olan en iyi şekilde yeniden üretmek ve, buradan aldığı konuları gerçeğe en uygun bir şekilde, doğayı kopya ederek işlemekti. Sanatçı hem zevk vermeli, hem de öğretici olmalıydı.

Meta ilişkilerinin gelişmesi sanatçıya ve sanata göreli bir bağımsızlık kazandırırken, dünya pazarının oluşması, gelişmesi ile "geleneğin" dışındaki kültürlerin de bilgileri devreye girmeye

başladı. Geleneğe başkaldıran Romantizm evrensel bir kültür arayışına da yöneldi. Avrupa'da, edebiyat alanında, sanatçı geleneksel (süslü, karmaşık) dili bırakarak, insan faaliyetine daha yakın, bu yüzden de sanata daha uygun bir dil olarak gördüğü normal insanın konuştuğu dili kullanmaya,[5] ya da en azından kullanmak gerektiğini savunmaya başladı. Plastik sanatlarda ise Kuzey Avrupa geleneği, Ortaçağ halk sanatı, Orta Doğu, Bizans, Mısır, Kuzey Afrika medeniyeti ve giderek Afrika'daki kabile sanatına ilişkin estetik biçimler ilgi çekmeye başladı. Örneğin, bir Afrika maskesi, veya halk sanatlarının ürünleri gerçek yaşamdaki "ahenk ve dengeyi" vb taşımamalarına, gerçek hayatı ancak "kabaca" (sic!) temsil etmelerine rağmen, güçlü bir etki yaratabiliyordu. Bu, geleneğin (Klasizmin/Neo-Klasizmin) sanat anlayışı olan "mimesis" eğilimini (gerçekçiliği), belki daha doğru bir deyişle, gerçekliğin bu şekilde temsil edilmesinin "gerçeğe sadık kalıp kalmadığını" sorgulamayı hızlandırdı.

* * *

Geleneğin dağılmaya başlamasıyla birlikte, kaçınılmaz olarak ortaya çıkan boşluğu doldurmak üzere, sanatın özü, kaynakları ve bütün zamanlar için geçerli olan, yani evrensel özellikleri üzerine radikal sorular ileri sürmeye başlandı. Geleneğe bu şekilde yaklaşmak, ister istemez "Sanat ne için yapılır?", "Sanat bizi niye etkiler?", "Sanatın iletişim tarzları nelerdir?", "Sanatçının toplumsal işlevi nedir?" gibi soruları da beraberinde getirdi. Bu sorular sanatta içeriğe ve biçime ilişkin kavrayışları yeniden değerlendirmeye aldılar.

19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da ve giderek dünyada politik hava değişmeye başladı. Sömürgeciliğin ve tekelci kapitalizmin, şehirleşmenin, işçi hareketlerinin – komünist/anarşist[6] hareketin – kitle üretiminin ve iletişiminin gelişmesi ve teknolojik bir devrimle yaşamın temposunun hızlanması ile sanatçının ruh hali ve yukardaki sorulara verilen cevaplar da değişmeye başladı.

Sanatçı kapitalist toplumun düzen yerine düzensizlik, refah yerine eşitsizlik getirdiğini, toplumsal sarsıntı-

Heinrich Knirr, Hitler Portresi, 1937

I. I. Brodsky, Stalin Portresi, 1937

ların gittikçe arttığını (ekonomik krizler vb) buna karşılık hem sanatın, hem de birey olarak sanatçının etkisinin toplumsal süreçlere müdahale etmekte ne kadar yetersiz kaldığını görmeye başladı. Özellikle 1848 devrimlerinden sonra aydınlar arasında bir hayal kırıklığı ve bir iktidarsızlık duygusu yaygınlaştı. Bazı sanatçılar, gerçekliği "dahi" bireylerin müdahaleleri ile şekillenen bir süreç değil, bireylerin önünde savrulup gittiği kaotik bir ortam olarak görmeye başladı. Birey adeta rüzgâra kapılmış bir kuru yaprak gibi, çalkantılı ve kendini aşan – kaotik, anlaşılmaz – toplumsal süreçlerin önünde savrulup gitmekteydi! Sanatçı gerçi birey olarak patronlardan/efendilerden kurtulmuştu ama, şimdi de kurumsal bir efendinin, bir sınıfın, toptan olarak egemenliği altına girmişti. Üstelik sanatçı, toplumda egemen ideolojinin üretilmesinin aracı olan bir popüler kültürle de (kitsch) rekabet etmeye zorlanıyor yaratıcı dürtüleri körleşiyordu. Bu iktidarsızlık duygusunun etkisiyle birçok sanatçı, sadece konusunu değil, kullandığı araçları ve iletişim kurma yöntemlerini (kullandığı dili vb.) de sorgulamaya başladı...

Sanatçı eleştirel konumunu, yaratıcılığını koruyabilmek için burjuva toplumuna karşı eleştirel tutum almaya başladı. Sanatçı, bunu önce, toplumun egemen kültürünün dışına çıkmaya çalışarak, onun kullandığı araçları, ifade tarzlarını vb. red ederek başladı. Toplumsal harmoniniyi değil, kaosu, değişmeyi, çürümeyi, kapitalizmin felaket yaratma eğilimini, eşitsizliği yoksulluğu vb. konu edinmeye, işlemeye başladı. Hızlanan sınıf mücadeleleri özellikle güçlü işçi hareketi, komünizmin etkileri, birey etrafında kurulmuş organik gerçekleri ifade etmek yerine, bireyi geri plana atan ve toplumun genel özelliklerini, karmaşasını, gürültüsünü öne çıkaran ve buna uygun, yeni teknikler arayıp bulmaya çalışan bir sanat anlayışı gelişmeye başladı. Romantizmden kopmaya başlayan sanatçı, artık kurumlaşmış, bireyin yüceltilmesi, duygusallığın abartılması yolu ile burjuva ideolojisinin ve toplumunun savunuculuğunda kullanılan, sanat karşısından, yeni bir yola girdi. Birçok sanatçı, Romantizme karşı zaman zaman canlandırılan, düzeni ve statükoyu yansıtan naturalizm/gerçekçilik gibi eğilimlere de yüz vermeyince, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında Modernizm ortaya çıktı.

Modernizm kısa zamanda toplumsal havanın en iyi yansıtıcısı olduğunu, gerçekliği en doğru bir şekilde yakalayabildiğini, özelikle yaklaşan savaşı ve devrimci alt oluşları çok önceden hissederek ve eserlerine yansıtarak (özellikle Alman Expresyonistleri'ni bu açıdan anmaya değer) kanıtladı. Öte yandan, Modernist sanatçılarda, her şeye rağmen, bu gelmekte olan felaketin içinden arınarak çıkılabileceği, yeni bir dünyanın kurulabileceği inancı, bu anlamda bir *catastrophic optimisim* yaygındı.[7]

I. Dünya Savaşı bu havayı köklü bir şekilde değiştirdi, ayrışmaları keskinleştirdi. Modernist hareketin toplumu hızla altüst olan, kaotik, krizlerle çalkalanan, felaketlere gebe olarak görmesi ve bunu anlatma çabası ister istemez, kabaca, iki alt grupta toplanabilecek, iki çift eğilime yol açıyordu. Birinci grupta, teknolojiye hayran, gelişmeden gözü kamaşan, zaman zaman romantizmi de içinde taşıyan, geleceğe yönelik bir eğilim (örneğin Futuristler) ile bugünü benzer bir şekilde görmesine rağmen geçmişin organik bütünlüğünü arayan, yeni bir klasisizm, yeni bir gelenek peşinde koşan, bu yüzden çabaları geleneği yeniden inşa ederek kurtarmaya yönelik gerici, aristokratik bir eğilimi (örneğin, Eliot, Pound) içinde taşıyordu. İkinci grupta ise, burjuva toplumuna karşı eleştirel davranmakla birlikte, dikkatlerini kaos içindeki bireyde yoğunlaştırdıkları için, değiştirilebileceğine olan inançlarını kaybetmiş olanlarla (örneğin, Franz Kafka, T. S. Eliot, James Joyce, belki Osip Mandelstam?)[8] kaosu ve hızlı değişmeyi görmekle birlikte bunun içinde dikkatini bireye değil geniş kitlelere, nesnel ha-

reketlere diktiği için, sınıf mücadelesini ve burjuva iktidarını görmeye ve bunun içinde ve buna karşı tavır almaya çalışanlar (Kandinsky, Malevich, Alfred Döblin, Brecht, Ekspresyonistler ve Dada, sonra Gerçeküstücüler, Konstrüktivistler vb). Modernist hareket işte bu iki grup ve dört eğilimi ile birlikte I. Dünya Savaşı'na girdi.[9] Savaştan çıktığında da siyasi olarak hızla ayrışmaya başladı. Büyük bir çoğunluğu, sosyalist radikal kanada savrulurken az da olsa bir kısmı, özellikle Fütüristlerle, Ekpresyonistlerin içinden çıkan bir grup ve geleneği yeniden kurmayı amaçlayanlar (örneğin Ezra Pound) gerici projelere yöneldiler. İtalyan faşizmi önemli ilgi alanlarından biriydi.

* * *

I. Dünya Savaşı'nı izleyen ortamda, Avrupa'da savaşın getirdiği yıkım, sertleşen sınıf mücadeleleri, Rusya'da Şubat ve Ekim Devrimleri, Almanya ve İtalya'da başarısız devrim denemeleri ve sonra, yükselmeye başlayan faşizm, modernist sanatçıların çok önemli bir kısmının radikalleşmesini hızlandırdı. Bu radikalleşme içinde, sadece sanatçının kendini ifade etme biçimleri, dilin kullanılışı, teknik vb sorgulanmakla kalmadı, sanatçı daha da öteye giderek bir kurum olarak sanatı sorgulamaya ve burjuva toplumu ile birlikte sanatı ortadan kaldırmanın yollarını aramaya başladı. Böylece Modernist artistler, bir anlamda sanatın "fildişi kulesinden" inerek sınıf mücadelesine, siyasi yaşama doğrudan katılmaya başladı. Modernist akım Avant-Garde aşamasına girdi.[10] Böylece modernizmin sanatın araçları ve ilişki kurma yöntemi üzerine ileri sürdüğü eleştiri zaman içinde, doğrudan sanatın eleştirisine dönüştü. Yaptığı sanatın teorisini de yapmaya, politika sorunlarını tartışmaya başlayan bilinçli, eylemli bir sanatçı kesmi ve akımlar ortaya çıkmaya başladı : Fütürizm,[11] Dadacılık, Gerçeküstücülük, Konstrüktivizm vb.

Özetle, kapitalizmin gelişmesi ile önce nisbi otonomi ve evrensellik kazanan, eleştirel bir şekilde konumlanmaya başlayan sanat ve sanatçı, kapitalizmin büyük krizi sırasında ve devrimci olasılıkların artmasıyla birlikte, burjuva toplumuna karşı mücadelesinin bir kurum olarak sanata karşı mücadele olduğu sonucuna ulaşmıştı. Gerçi sanat her zaman politikti ama, bu sefer sanatın politikliği, sanatçıların bilinçli olarak ele aldıkları ve eserlerinde işleme tabi tuttukları bir özelliğiydi artık. Diktatörlükler de sanatı bu şekilde algıladılar. Avant-Garde sanat ve sanatçılara, onları kimse anlamıyor, dejenere (kozmopolit), kötümser vb demelerine rağmen, Avant-Garde sanattan korktular, bastırmaya çalıştılar ve tam aksi yönde, neoklasik "gerçekçi", anlaşılır, ulusal özellikleri ağır basan, iyimser bir sanatı benimsetmeye çalıştılar. Stalin ve Hitler rejimleri de, farklı tarihsel köklerden gelmelerine rağmen sanat söz konusu olduğunda aynı yolu seçtiler : Avant-Garde'ı bastırmak ve yok etmek. Emekçilerin, işçilerin ve aydınların üzerinde ağır bir baskı uygulayan Stalin ve Hitler rejimlerinin, birbirlerinden farklı da olsalar, baskıcı ve sömürücü sınıf ilişkilerine en uygun olanı da buydu...

Yazının geri kalan kısmında, daha kolay olacağını düşündüğüm için önce Hitler Almanya'sından başlayarak bu Avant-Garde'ı bastırma sürecini, gerekçeleri ve araçlarıyla birlikte kısaca incelemeyi deneyeceğim.

II. Almanya : "Dejenere Sanat" ve "Gerçek Alman Sanatı" [12]

I. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa, özellikle Almanya, bir taraftan savaşın, yenilginin yaralarını sarıyor, ağır ekonomik sorunlarla, yoksullukla boğuşuyor, burjuva sınıfı, özellikle küçük burjuvazi ve köylülük kırılan ulusal gururunu tamir etmeye çalışıyordu, öte yandan Rus Devrimi'nin radikalleştirici etkileri kültürel ve politik yaşamı sarsıyordu. Avant-Garde, bu ortamda, aydınlar ve sanatçılar arasında hakim olmaya başladı. Avant-Garde'ın etkileri kitlelere ulaşabilecek bir şekilde, en

yeni ve modern sanat alanı olan sinemada da kendini göstermeye başladı... Avant-Garde sanatçılar çoğunlukla sol sempatizanı ya da komünist/sosyal demokrat partilere yakın ya da üye aydınlardı, sanatsal etkinlikleriyle, egemen kültürel yaşama ve idelojiye saldırıyor, sık sık seyircilerin en kutsal bulduklarını, en olağan saydıkları değerleri ayaklar altına alıyor, skandal, şaşkınlık yaratıyor ve burjuva sınıfının, muhafazakâr küçük burjuvazinin nefretini topluyorlardı. Avant-Garde Almanya'da toplumsal çürüme, dağılma ve sınıf mücadelesi bilincini geliştirme yönünde bir etki yaratıyor, sanatla sanat olmayan arasındaki sınırları zorluyor, bu yüzden sağcı basın tarafından "kültürel bolşevizm" olarak adlandırılıyor ve sürekli saldırılara hedef oluyordu. Birçok gözlemciye göre, her şeye rağmen, Modernizm (Avant-Garde) I. Dünya Savaşı'nın ardından, bu ortamda, toplumda dönemin sanat anlayışı olarak ilgi görmeye başlamıştı.

Nasyonal Sosyalist Parti (bundan sonra Naziler) daha iktidara gelmeden önce modernizme ve Avant-Garde'a karşı tutum almaya ve parti liderlerinin sanata yönelik tutumlarındaki tüm heterojenliğe[13] rağmen, "kültürel bolşevizm" söylemini benimseyerek, saldırmaya başlamıştı. Nazilere bakılırsa, Almanya'nın toplumsal sorunlarında bu kültürel dejenerasyonun büyük suçu vardı.

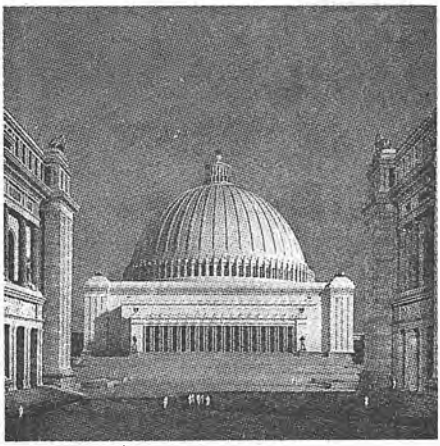
1933'te Naziler ve Hitler iktidar olduktan sonra Nazi Partisi ve devlet aygıtı modernizme karşı politik ve ideolojik olarak tavır aldı ve yok etmeye girişti. 1927'de kurulan Kampfung für Deutsch Kultur (Alman Kültürü İçin Kavga Birliği) örgütünün ileri gelenlerinden mimar Paul Schultze-Naumburg'un şu sözleri Nazilerin bu savaşı ne kadar ciddiye aldığını gösteriyor : "Politikada olduğu gibi sanatta da bir ölüm kalım savaşı verilmektedir. Sanat için verilen savaş, politika için verilen savaşla aynı ciddiyetle ve kararlılıkla sürdürülmelidir." Kampfung'un lideri Alfred Rosenberg ise daha 1928'de, Georg Grosz, Otto Dix, Ludwig Krischner gibi artistlerin resimlerini, bunların ne kadar dejenere ve sağlıksız olduğunu göstermek için, bir katalogda toplamış ve insan hastalıklarını gösteren diğer resimlerle birlikte, aralarında benzerlik olduğunu göstermeye çalışmak üzere, sağa-sola postalamaya başlamıştı bile.

İktidara geldikten sonra Naziler bu "dejenere sanatın" kökünü kazımaya giriştiler. 1933'te Reichskulturkammer (Alman Kültür Odaları) kuruldu. Goebbels, "Gelecekte sadece bu odaya üye olanların kültürel yaşamda ürün vermelerine izin verilecektir," diyerek Nazilerin ideolojik kontrolü dışında sanat yapılamayacağını açıkladı. Geobbels, "sanatın biçimi ile bu sanatı kontrol edenlerin arasıdaki ilişkiyi çok iyi biliyordu." 1934 Parti Konferansı'nda Hitler, "Bütün modern sanatın tümü ile kökü kazınmalıdır," diyecekti. Çünkü, Nazilere göre, modern sanat Bolşeviklikle, Yahudilikle, savaşın getirdiği çürüme, yoksulluk vb ile özdeşti, Alman halkına güvenmiyor, geleceğe bakmaktan ziyade bugünün, parçalanmışlığını, karmaşasını ve kötülüklerini ortaya döküyordu.

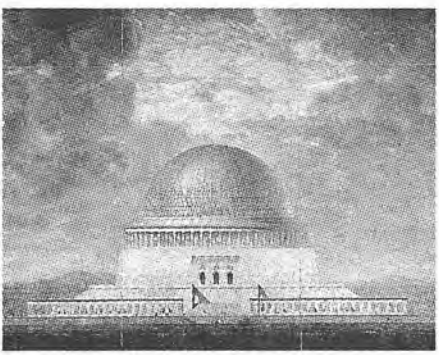
Halbuki, Nazi sanatı, "Romantik, fantezileri de atlayarak iyice geriye, Klasik döneme dönmeye, ancak burada da bireyinki yerine Alman halkının ruhunu kavramaya ve ifade etmeye kararlıydı." Sanatçı gerek insan, gerek hayvan olsun, varlıkları, biyolojik olarak en mükemmel biçimlerinde ifade etmeliydi. Bu iş için naturalist ve idealist sanat biçimleri uygundu. Nazi sanatı, soyutlamaya, fotomontaja, tümü ile karşıydı, buna karşılık Klasisizm'i ve Neo-Klasisizm'i benimsiyordu. Ancak geniş kitlelere ulaşmaya da büyük dikkat gösteren Nazi Gerçekçiliği, bu amaçla sanatta ve konularında, basitleştirmeye, yumuşatmaya ve ahenge ağırlık vererek bir anlamda kendi özgün stilini yarattı. Daha doğrusu Modern sanatın yerine, gerçek anlamda klasisizmi değil de, bunun bir karikatürünü, "Kitsch" bir sanat anlayışını geçirdi. Bu yüzden "Nazi sanatının" etkisi

ile yapılmış tablolar baskı yolu ile çoğaltıldıklarında adeta birer fotoğraf gibi duruyorlardı. Sporcuların, askerlerin, köylülerin vb. resimleri, dış görünüşleriyle, tipik olarak ve bireyselliğe, yani iç dünyalarına ilişkin ipuçlarına izin vermeyecek şekilde "yeni insanın ifadesi" olarak üretiliyorlardı. Bu yeniden yaratma iddiasından hareketle Berlin'i yeniden inşa etmeye kalkan Hitler'e göre ise, "Bu değişen, geçici dünyada, insanlığın büyük kültürel belgelerini sadece granit ve mermerin sunduğu istikrar ve belirlilik koruyabilirdi. (...) Bu muazzam yapıtlar aynı zamanda Alman ulusunun siyasi gücünün de en yüce kanıtı olacaklardı."

1936'da Goebbels "Parti çizgisinden bağımsız eleştirmenlik faaliyetine girişilmesini yasaklayan bir kararname yayımladı." Nihayet 1937'de müzelerdeki ve koleksiyonlardaki tüm modernist eserler toplatıldı ve Berlin'de, Nazi sanat anlayışının ürünü olan eserlerle aynı sergide, yan yana, ancak "dejenere sanat" kategorisi altında sergilendiler. Sonra da Almanya dışından gelen koleksiyonculara satıldılar. Satılamayanlar da yok edildi. Nazi döneminde bazı sanatçıların resim yapmaları yasaklandı, yapmakta ısrar edenler, cezalandırıldılar, sürüldüler veya yok edildiler. Nazi rejimi Avant-Garde sanata karşı uzlaşmaz bir savaş verdi; Avant-Garde sanatın eleştirel gücünden, gerçekliği çıplak bir şekilde ve çok yönlü bir şekilde yansıtmaya uygun araçlarından korkarak yok etmeye çalıştı.



Albert Speer, Büyük Salon Tasarısı



A. N. Dushkin, N. D. Panchenko, A. D. Khilkevich, Büyük Yurtseverlik Savaşı Kahramanları İçin Anıt Mezar Tasarımı, 1942-43

III. Rus Devrimi, Stalinizm ve Avant-Garde

Başlangıçta, Nazilerin aksine, sosyalist hareket hemen her yerde modernist ve Avant-Garde sanatçı ve edebiyatçılarla sıkı ilişki içindeydi, bu sanatçıların sempatisini ve desteğini alıyordu. 1917 Ekim Devrimi hem Rusya'da, hem de Avrupa'da sanatta modernist, Avant-Garde ve enternasyonalist eğilimleri güçlendirdi, sanatçılar arasında insanlığın geleceğine yönelik olarak genel bir iyimserlik yarattı. Rusya özelinde Ekim devrimi ile çok canlı bir kültürel hayat başladı. Kapitalist toplumun sanat anlayışına ve bir kurum olarak sanata karşı mücadele etmek gerektiğini savunan Avant-Garde, devrimde en doğal bağlaşığını bulduğunu hemen fark etti ve ona dört elle sarıldı. Film Direktörü Sergei Yetkevitch'in sözleriyle, "Hiç bu kadar çok tiyatro, bu kadar çok kitap (özellikle ciltlerle şiir kitabı) ortaya çıkmamıştı. (...) Tiyatro ve resimde hiç bu kadar çok denemeye girişilmemişti." Sinema alanında Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Kulesov ve Vertov'un denemeleri ve ürünleri dünyada büyük yankılar uyan-

dırdı. Modern sanatın/Avant-Garde'ın öncü isimleri, plastik sanatlarda Tatlin, Maleviç, Kandinski, Rodçenko, şiir ve düzyazıda Pasternak, Blok, Babel, Oleşa, Fedin, Zamyatin, Mandelstam, Mayakovski, Leonov ve Şolohov 1920'leri Sovyet edebiyat ve sanatının altın yılı yaptılar." (Swingwood, 70) Maleviç, "kübism ve Fütürizmi, politik ve ekonomik yaşamdaki devrimi izleyen devrimci sanat biçimleri" olarak ilan etti. (C. Grey, 1971, 219-pp 78)

Avant-Garde devrimi kucaklarken, devrimle uyuşmazlığa düşerek Rusya'yı terk eden sanatçılar da oldu. Bunlar arasında daha sonra Stalin döneminde (1928) geri dönerek "sosyalist gerçekçiliği destekleyen", hatta eleştirel gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik gibi bir ayırım ortaya atarak, teorik çerçevesinin oluşmasına katkıda bulunan ve bu arada da Avant-Garde sanatçıların bastırılmasına çoğu zaman sessiz kalan, devletin sanat politikasını destekleyen Gorki özellikle önemlidir. Gorki o zaman, "Lenin, Troçki ve yoldaşları, daha şimdiden iktidarın pis zehiri ile zehirlenmişlerdir. Bu, demokratik mücadelenin kazanımları olan özgür konuşma hakkına ve bireye utanmazca saldırmalarında kendini göstermektedir," diyordu, Gorki'ye göre "çok fazla siyaset vardı ve sanat bu ortamda yaşayamazdı." (Swingewood, 79)

Ekim Devriminin ilk yıllarındaki kültürel canlılık, özellikle 1920'lerin ikinci yarısından itibaren, giderek söndü, 1930'larda da tüm Avant-Garde, bağımsız sanat örgütleri tasfiye edildi ve devlete bağlı bir tek kuruluş altında toplandılar. Bu süreç içinde Avant-Garde sanatçılar yok edilirken, bir zamanlar Rus Çarlık generallerinin resimlerini yapmış Gerasimov, Bordski, Katsman gibi akademiden yetişmiş artistler, Lenin, Stalin ve General Voroşilov gibi büyüklerin "sosyalist gerçekçi" resimlerini yaparak, Avant-Garde'a saldırarak yükseldiler, merkezi sanat örgütlerinin yönetimine geldiler, Rusya'da kültürel yaşama damgalarını vurdular (Culler Bown, 28, 58, 92; Art and Power, Moscow, bölümü 186-255). Buna karşılık Avant-Garde sanatçılar şiddetle bastırıldılar, hatta devrim sırasında Riga'da Lenin'i korumak üzere kurulmuş Latviya taburunda hizmet vermiş olan Anderson, Veideman, Yakub gibi bolşevik Avan-Garde artistler tutuklandılar ve kurşuna dizildiler. (Culler Brown 130) Böylece Milliyetçi, içe kapalı, geçmişe dönük, klasik/natüralist bir sanat anlayışı hakim oldu SSCB'de.

Aleksandr Gerasimov, Lenin Kürsüde, 1929

1917-28 Canlılık ve Mücadele

1917-28 arası, SSCB'de sanatta ve edebiyatta akımlar ve örgütlerin çeşitliliği açısından çok canlı bir dönemdir. Diğer taraftan, bu dönemdeki kutuplaşmalar ve mücadeleler, genel toplumsal gelişmelerle de birleşerek bir sonraki dönemde egemen olacak manzaranın temelini attılar : "Sosyalist Gerçekçiliğin" resmi sanat anlayışı olarak yerleşmesi ve bağımsız sanat gruplarının ve sanatçıların yok edilmesi.

a. Avant-Garde : Proletkült ve Fütürizm

Bu dönemde iki akım dikati çeker. Proletkült ve Fütürizm. Bu iki akım, eski rejimin kültür ve sanatının aşılması gereği, akademik sanat anlayışının ve tuval resminin reddedilmesi, gerçekçiliğin burjuva bir biçim olarak mahkûm edilmesi gibi konularda genel olarak anlaşmaktaydılar. Fark bugün ile geleceğin ilişkilendirilmesinde ve bunun siyasi alana yansıtılmasında ortaya çıkıyordu. Fütürizm'in bu konuda belli bir politikası olmamasına karşılık, proletkült burjuva kültürünün yok edilerek yerine bir proletarya kültürünün yaratılması gerektiğini söylüyordu. Bogdanov ve Plekhanov'un teorik önderliği altında oluşan bu akım, "Kültür sınıfsaldır, her egemen sınıfın kendi egemen kültürü vardır, sanatçı bu egemen kültür aracılığı ile egemen sınıfın çıkarlarını yansıtır. Dün, burjuvazinin kültürü egemen kültürdü, şimdi proletarya egemen sınıf olduğuna göre burjuva kültürünü yıkarak yerine proleter kültürü koyması gerekir," şeklinde özetlenebilecek bir çizgi savunuyordu. 1917'de kurulan proletkült hareketi Ekim Devriminden az önce ilk kongresini yaptı ve kendini tek devrimci sanat akımı olarak gördüğü için de, çizgisinin parti tarafından resmen benimsenmesini talep etti. Lenin ve Troçki Proletkült'ün bu isteğine şiddetle karşı çıktılar. Özetle, temel olarak üç neden ileri sürdüler. Birincisi, parti hiçbir sanaç akımını resmi akım olarak ilan edemezdi, bu partinin işi değildi. İkincisi, proletkült teorik olarak yanlıştı. Yanlıştı, çünkü indirgemeciydi, sanatçı ve kültür arasındaki etkileşimin homojenliğini ve dolaysızlığını bozan çok yönlü ilişkileri ve çelişkileri göremiyordu. Üstelik proletarya, kendisi egemen oldukça yok olacak bir sınıftı. Bu yüzden proletaryaya özgü bir kültür kurmak içi boş bir amaçtı. Üçüncüsü, bir kültür kararname ve teorik soyutlamalarla, üstelik eski kültür silinerek kurulamazdı. Yeni kültür, sınıf ilişkilerinin değişmesine paralel olarak, eski kültür eleştiri altına girdikçe, toplumsal gelişmelerin etkisiyle şekillendikçe, oluşacak ve bu süreç uzun yıllar alacaktı. Bu kültürün nasıl bir şey olacağını ise şimdiden bilmek olanaklı değildi. Üstelik, bugün, geçmişin kültürel mirasından mahrum bırakılmış bir sınıf olan proletaryanın, henüz sahip olmadığı bir şeyi aşması da söz konusu olamazdı. Proletkült bu eleştirilere dayanamadı ve dağıldı. Ancak proletaryanın kültürünün bilinçli olarak oluşturulması politikasının parti tarafından benimsenmesi fikri daha sonra Stalin döneminde, kültür yerine sanat sözcüğü konarak, proletarya sanatı ifadesiyle ve de yanına sosyalist gerçekçi sözcüğü eklenerek benimsenecektir. Şu iki ifade arasındaki benzerliğe dikkat ediniz : Bogdanov (1910) : "Sanatın esas görevi insanların sadece düşünce, fikir ve bilgilerini değil duygu ve ruhsal durumlarını da örgütlemektir." (Swingwood, 80) Jdanov (1932) : "Yoldaş Stalin yazar ve sanatçılarımızın insan ruhunun mühendisi olduğunu söylüyor. Bu ne demektir?... Bu ilk önce hayatı bilmek ve ifade etmek demektir... gerçekliği, devrimci gelişmesi içinde ifade etmek [demektir]. Buna ek olarak bu sanatsal ifadenin doğruluğu ve tarihsel somutluğu emekçi halkın eğitilmesi ve ideolojik olarak yeniden şekillendirilmesi ile birleştirilmelidir."[14] (Harrison & Wood, 400)

Proletkült'le karşılaştırıldığında Fütürizm'in birçok açıdan geleceğe açık ve daha ümit verici olduğu görülür. Bu konuda Troçki'nin analizleri oldukça ışık tutucu. İşte Fütürizm'in özelliklerine ilişkin birkaç tespit : "Bugün, hiç kimsenin sanatta, özellikle de şiirde, Fütürist kazanımları bütünüyle inkâr etmesi mümkün değlidir. Birkaç istisna dışında, doğrudan veya dolaylı olarak, bugünün şiiri Fütürizmden etkilenmiştir." (Troçki, 141) "Gorlov, formda, eski estetiğe karşı bir başkaldırıdan doğan, Fütürist devrimin, teorik alanda, bu eski estetiği yaratmış olan kokuşmuş ve durgun yaşama karşı bir devrim olduğuna işaret ederken haklıdır." (age,

145) Fütürizm'le komünizmi özdeşleştirmenin son derecede aceleci bir tutum olduğunu söyledikteri sonra : "Bu Fütüristlerin ürünlerine karşı hor görücü bir tutum içine girmek anlamına gelmez. Bizim fikrimize göre [gelecekte-E.Y] yeni ve büyük edebiyatın oluşmasında onlar gerekli halkayı oluşturmaktadırlar." (159).

Avant-Garde ve Fütürizm eski rejimin sanatına ve sanatsal kurumlarına saldırmakla kalmadılar aynı zamanda sanatı kitlelere yaymaya da çabaladılar. Bu iki akımın işçi bölgelerinde atölyeler kurduğu ve burada, eğitimli sanatçılarla işçi sınıfı içinden gelen sanatçıları birleştirmeye ve sanatı yaygın bir faaliyet dalı haline getirmeye, eski akademik sanata, tuval resmine karşı kitle üretimi ve tüketimine dayanan bir sanatı geliştirmeye çabaladığı görüldü. (Brown, 20)

Öte yandan bu iki akımın bir de ortak zaafı vardı : fabrikayı, teknolojiyi, fabrika yaşamını ve üretimini yüceltmek. Birçok fabrikanın düdüklerinin eşgüdümlü olarak çalınmasıyla çalınacak müzik parçaları yazmaya kalkmak gibi zararsız ama ütopik denemeler bir yana, bu yaklaşımın ciddi bir tehlikesi de vardı. Bu yaklaşım, Rosa Luxemburg'un ifadesini kullanırsak, sermayenin esaret zincirinin ilk halkasının fabrikada döküldüğünü göz ardı ediyordu. Bir üretim aracı olarak fabrika kapitalist bir biçimdir ve iç yaşamı gereği, işçi sınıfı üzerinde disiplin uygulanmasını, iş bölümünü ve hiyerarşinin devam ettirilmesini zorunlu kılar. Bu yüzden 1928'de sanayileşme atılımı başladığında birçok Proletkült ve Fütürist sanatçının üretkenliği artırmak, fabrika disiplinini pekiştirmek ve sabotörleri engellemek üzere "sınıf mücadelesine" katılarak sanatın resmi bir kurum olmasına alet olduklarını göreceğiz.

b. Yeni Muhafazakârlar.

İç savaşın bitmesi ve NEP döneminin başlaması sanatta da Avant-Garde'dan uzaklaşmayı başlattı. İç savaşın bittiği yıllarda (1922) kurulan AKhRR (Devrimci Sanatçılar Birliği) kendine amaç olarak kızıl ordu askerlerinin, işçilerin ve köylülerin resmini yapmayı seçmişti. Bu akım kendi stilini "Kahraman Gerçekçilik" olarak tespit ediyordu, her türlü stilistik sapmaya karşıydı ve kendine devrim öncesinin gezginci radikal sanatçılarının neoklasik olarak ifade edilebilecek, kısmen milliyetçi ve kısmen de populist sanatını temel alıyordu. (Brown, 50) Parti ile sıkı ilişkiler içinde olan ve partinin liderliğinin sanat için gerekli olduğunu savunan AKhRR 1924'te (tek ülkede sosyalizm teorisinin de kabul edildiği yıl) yayımladığı bir bildiride sanatta Rus okulunun önemini vurgulayacak, yurtsever ve gerçekçi bir çizgiyi savunacak ve sanatta yabancı etkilere, özellikle Fransız okuluna, Avant-Garde ve modernist sanata karşı çıkacaktı. Liderliği, "Biz uluslararası proletaryanın gözünde devrimi küçülten soyut kavramları değil, olayların doğru bir resmini sunacağız," diyordu. (Brown, 32) Bu bağlamda AKhRR büyük boyutlu, tematik, bir hikâye anlatan (narratif) ve gerçekçi resimler yapıyordu. AKhRR'ın resimleri ve sanat anlayışı SSCB'nin içe kapanmaya başladığını, enternasyonalizmin zayıflamaya başladığını ve devrimci ruh halinin yerini stabilizasyon isteğinin aldığını gösteriyordu. Çok büyük insan kaybına, toplumsal altüst oluşa ve yoksulluğa yol açan bir iç savaşın ardından, belki de bunu anlayışla karşılamak gerekiyordu.

İç savaşı NEP dönemi, yani ekonomik ilişkilerin stabilizasyonu için piyasa ekonomisine ve parasal ilişkilere bir geri dönüş izledi. Bu dönemde sermaye ilişkileri yeniden kuruldu ve kontrollü de olsa yayıldılar, buna paralel olarak, özel tablo ve sanat eseri satın alan özel müşteriler ve yeni bir sanat piyasası oluşmaya başladı (Bowlt, XXXIX). Eski rejimin Neo-Klasik sanatının temsilcilerinin de bu dönemde geri geldiklerini ve "devrimci muhafazakârlık" adı altında etkilerini artırmaya başladıklarını görüyoruz. Bu "yeni muhafazakârların" neo-klasik görüşleriyle,

AKhRR'ın sanat anlayışı arasında ise büyük bir benzerlik vardı.

"Neo-klasisizmin devrimin çocuğu ve özü olduğunu duyuyoruz." (...) "Çok ilginç. Neden Klasisizm devrimle olan akrabalığını hatırlamak için dört sene bekledi." (...) NEP ne kadar devrimin çocuğuysa Klasisizm de o kadar devrimin çocuğu değil midir?" diyerek Troçki klasisizmin geri bir adım olduğunu tesbit ediyor ve "devrimci muhafazakârlık" ifadesini reddediyordu. (Troçki, 111) Devrimci öz söz konusu olduğunda ise, bir iki paragraf sonra, Troçki, açık bir şekilde Fütüristleri anıyor ve "Fütürizmin Devrimi henüz tam kavrayamadığı doğrudur, ancak birçok anlamda Fütürizm'in devrime paralel olan bir iç dinamiği var," diyordu. (112)

AKhRR'ın kurulmasına paralel olarak bazı Fütüristler ve Proletkült'ten arta kalan sanatçılar LEF'i kurdular (Sol Sanatçılar Birliği). LEF, sürekli olarak, AKhRR'in saldırıları ve Parti'yi tutum almaya zorlayan demeçleriyle karşı karşıya kaldı. Ancak o sıralarda da yerleşmeye başlayan tek ülkede sosyalizm, Rus geleneğine dönüş, sanatta hikâye anlatma ve figüratif gerçekçi ve geniş kitleler tarafından anlaşılır olma ölçütü, Avrupa etkilerinin reddedilmesi, Avant-Garde sanatın varlık koşullarını gittikçe ortadan kaldırıyordu. Yine de 1925'te Parti bu ortama olumlu bir yönde müdahale edecek ve "partinin kotrolü dışında özgür bir sanatın varlığının gerekli olduğunu" söyleyecekti. (Swingewood, 86)

1920'ler biterken Parti içi iktidar mücadelesi de bir sonuca bağlanmaya başladı. 1927'de Troçki sürgüne gittikten sonra Stalin önderliğinde, bürokrasi iktidarı pekişti. Tüm bu değişiklikleri belki de en iyi 1927'de Sovyet sanatının 10 yılı ismiyle açılan sergiye, sadece Rusya'da değil dünyada da büyük ün yapmış Avant-Garde sanatçılardan Tatlin ve Maleviç'in resimlerinin alınmamasında görebiliriz. Aynı sergi 1932'de tekrar açıldığında buna bir de dejenere sanat bölümü eklenecek ve Avant Garde sanatçılar burada dejenere, küçük burjuva, elitist vb yaftalarla "teşhir edileceklerdi." (Lynton, 151)

Her şeye rağmen 1925'te sanatta hâlâ büyük canlılık vardı, sanatçılar 4Sanat (Fransız okulunun takipçileri), Çember (yeni bir stil arayışı, freskolara özel ilgi), Ost (Avant-Garde ve yeni ortamın kaynaşması, konusu yeni Sovyet insanı, makine ve harmoni, disiplin, spor), Ekim (tüm sanat dallarını birleştiriyor, Naturalizm ve Gerçekçiliğe eleştirel bakıyor, Eisenstein, tarihçi Pokrovski gibi üyeleri ve Diego Riviera gibi destekçileri var, bir anlamda Avant-Garde'ın son kalesi), OMKh (Moskova Artistler Birliği, eski liberal çevrenin devamı, akademik) gibi örgütlerde tartışıyor ve üretiyorlardı. Ancak etraflarındaki çemberin de AKhRR'ın saldırılarıyla daralmaya başladığı da bir gerçekti.

Benzer bir gelişme Edebiyat alanında da yaşandı ve 1920'de kurulan VAPP (Tüm Rusya Proleter Yazarlar Birliği) hızla bağımsız yazar ve yazar gruplarını kendi içine almaya başladı.

Avant-Garde'ın Tasfiyesi 1928-1934

a. Büyük Hesaplaşma : 1. Beş Yıllık Plan ve Kültür Politikası

1928'de I. Beş Yıllık Plan açıklandı. NEP dönemi bitti ve sınıf mücadelesi hızla sertleşmeye başladı. Ayrıntılı tartışmasını bir başka yazıya bırakarak, bu sınıf mücadelesinin üç sacayağı olduğunu söylemek istiyorum burada. Çünkü bundan sonraki gelişmeleri değerlendirebilmek, özellikle sanat politikasını kavrayabilmek için, olaylara bu üçlü arasındaki ilişki açısından bakmak gerekiyor. Bu sınıf mücadelesinin üç ayağını NEP döneminde kırda ve şehirde yeniden şekillenmeye başlamış özel sermayeye dayalı kapitalist sınıf; devleti ve partiyi kontrol etmeye, dev devlet işletmelerini yönetmeye, bürokrasi temelinde şekillenmeye başlayan Stalin önderliğindeki yeni bir bürokratik (ve kapitalist)[15] sınıf ve her iki taraftan da gelen baskılara maruz kalan, ancak hâlâ sendikaları, liderleri ve kültürü yaşayan işçi sınıfı oluşturuyordu.

Bu üçlü içinde en örgütlü (devlet ve parti), ve tarihsel olarak devrimin damgasını taşıdığını savunmaya devam edebildiği için ideolojik olarak avantajlı olan Stalinist bürokrasiydi. NEP dönemi bir ekonomik ve sosyal krizle biterken, bu kesim sanayileşme hamlesi yolu ile diğer ikisine karşı, egemenliğini pekiştirmek için saldırıya geçti. Stalinist bürokrasi bir taraftan, devletleştirme ve zorunlu kolektifleştirme yolu ile ve sınıf mücadelesi sloganı ile bireysel kapitalist sınıfa saldırdı; diğer taraftan sanayileşme eşittir sosyalizm (ve tek ülkede kurulabilir) sloganı ile üretkenlik, iş disiplini, sabotörlere karşı savaş vb çağrıları yolu ile de işçi sınıfına saldırdı. Sanayileşme planı ve kültür politikası işte bu mücadelenin iki yanını oluşturdu.

Aşağıda göreceğimiz gibi Stalinist bürokrasi eski rejimin kültürel biçimlerini ve sanat anlayışını (neo-klasisizm/naturalizm), proletarya sanatı kavramını hortlatıp, sosyalist gerçekçiliği icat edip, işçi sınıfına karşı savaşın bir aracı olarak kullanmaktan hiç çekinmedi. Bu arada işçilerin desteğini de alarak devletleştirmeleri ve kolektifleştirmeyi gerçekleştirdi.

* * *

1928 yılında uygulamaya sokulan I. Beş Yıllık Plan çerçevesinde hızlı bir sanayileşme ve tarımda kolektifleştirme (mülksüzleştirme) atılımı yaşandı. SSCB'nin çehresi çok büyük ölçüde değişti. Bugün sol hareketin ezici çoğunluğu bu dönemi bir anlamda "sosyalizmin başarısının kanıtlandığı" bir dönem olarak nostaljiyle anımsıyor. Bu çevrelerin bugün Avant-Garde'a düşman ve "sosyalist gerçekçilik"ten yana bir sanat anlayışına eğilimli olduğunu da görüyoruz.

Ancak bu son derecede temelsiz bir nostalji. Çünkü 1928 yılı ile başlayan gelişmeler sosyalizmin inşasını değil, aksine işçi sınıfının haklarının ve toplumsal özgürlüklerin, eleştirel düşüncenin, bu arada da Avant-Garde'ın son kalıntılarının yok edildiği kapkara bir dönem, bir anlamda karşı devrim dönemidir. Sosyalist gerçekçilik olarak ileriye sürülen akımla Avant-Garde'a yönelik saldırılar ise, bu gelişmelerin sınıf mücadelesindeki, yeni şekillenen, bürokratik hakim sınıfın egemenliğini pekiştirmesi sürecinin yan ürünleridir.

Bu yüzden okuyucunun sabrına sığınıp bir önceki paragrafta ortaya attığım ve kimi çevrelerde "skandal" olarak karşılanan bazı görüşleri de yerim elverdiği kadarıyla desteklemek için bu dönemde yaşanan bazı gelişmeleri kısaca özetlemek istiyorum.

b. Sanayileşme ve SSCB İşçi Sınıfı

Bilindiği gibi sosyalizm doğrudan doğruya işçi sınıfının ekonomik ve politik egemenliği ile ilişkilidir. Bu politik ve ekonomik egemenliğin olmadığı yerde sosyalizmden bahsedilemez. Yine yerim sınırlı olduğu için işçi sınıfının politik düzlemde iktidarını nasıl kaybettiğini de ele alamayacağım, sadece sanayileşme sürecinde, üretim alanında olanlara değinmekle yetineceğim. Bir anlamda bunların gerçekleşebilmesi için siyasi alanda da işçilerin iktidarı elden kaçırmış olmasının bir ön koşul olduğu düşünürlürse, anlatacaklarım, işçi sınıfının politik alanda da iktidarını zaten kaybetmiş olduğunu gösterecektir.

1928'den önce fabrikalar, fabrika müdürü, işçi temsilcisi ve siyasi komiserlikten oluşan bir ÜÇLÜ (TROIKA) tarafından yönetiliyordu. Böylece işçiler hem fabrika müdürünü, hem de siyasi temsilciyi, sınırlı da olsa denetlemek olanağına sahiptiler. Bu mekanizma yolu ile işçiler, fabrika müdürünün ve siyasi otoritenin, kendi çıkarlarına karşı buldukları isteklerine direniyorlardı. Özellikle üretkenlik artışı, Taylorizm'in uygulamaya konması ve iş disiplini gibi konularda, eski, yani kapitalizme karşı mücadelede pişmiş, işçiler çok uyanık ve direnişçiydiler. Sanayileşme ise hızlı bir üretim artışı gerektiriyordu. Öyleyse işçilerin direnişinin kırılması gerekirdi. Bu, önce TROIKA'nın kaldırılması ile (1928) gerçekleştirildi. Fabrika müdürü tek yönetici ilan edildi. Artık işyeri komiteleri bu

tek adamın üretkenliği artırmak yönündeki isteklerine karşı çıkamayacaktı. (Tony Cliff p.13) Sanayileşme atılımının önemli bürokratlarından Merkez Komite üyesi, Kaganoviç'e göre, "fabrika yöneticisi mutlak liderdi ve işçiyi istediği gibi cezalandırabilirdi." (ibid) Bu cezalandırma için de fabrika yöneticisinin elinde iki araç vardı : ücretlerin saptanması ve kara listeler.

1928'de Pravda, "Ücretlerin artık devlet tarafından saptanacağını, bu yüzden toplu sözleşme sistemine gerek kalmadığını yazdı. Fabrika düzeyinde ise ücretin saptanması fabrika yöneticisine bırakılmalıydı. Aksini savunmak oportünizmdi." (İlhan Çakır, 33) Sendikaların işçilerin hakkını savunacağı prensibi ise eski, oportünist bir düşünce olarak 1931'de 9. Sendikalar Kongresi'nde mahkûm edildi (ibid 32). Stalin ise artık eşitlikçiliği "sosyalizme yabancı, sınıf düşmanı bir eğilim" (ibid 53) olarak mahkûm ediyordu. Planlamanın aşağıdan yukarı gerçekleşmesini savunmak da oportünizmdi. 1929'da sanayi bakanı fabrika yöneticilerine "Elinizdeki en güçlü silah ücrettir," diyecekti. (Kuromiya)

Fabrikada tek adam yönetimi uygulanmaya konduktan sonra Taylorizm ve parça başı ücret yaygınlaştı ve iş disiplini Çarlık dönemini aratmayacak bir şekilde kuruldu. Ne de olsa Çarlık döneminde Bolşevik Partisi ve yeraltında da olsa sendikalar vardı. Artık işçi sınıfı her ikisinden de mahrumdu.

NEP dönemi boyunca sendikalar çok etkiliydiler. Fabrikalarda sürekli toplu sözleşme yapıyor ve TROIKA yoluyla yönetime katılıyorlardı. Buna paralel olarak da işçilerin tam bir hareket özgürlüğü vardı. Hangi fabrika daha iyi yaşam koşulları veriyorsa oraya giriyorlar, yaşam koşullarının kötüleştiği ve baskının artmaya başladığı fabrikaları terk ediyorlardı. Bu yüzden iyi ve üretken bir işçiye sahip olmak için fabrikalar yaşam koşullarını cazip kılmak zorundaydılar. Ne de olsa işçi sınıfı hâlâ siyasi olarak güçlü bir sınıftı. Ne yazık ki, bu hava sanayileşme atılımı ve bürokratik merkezi planla bağdaşmıyordu. Şöyle ki, plan yaparken tüm hammadde ve üretim araçlarının hareketini ve iaşesini, bunların bağımsız iradesi olmadığı için kolaylıkla kontrol edebilirsiniz. Ancak sıra işçilere, hele devrimden yeni çıkmış bir işçi sınıfına gelince, iş gücünün dağıtımını, bu sınıfı yönetime katmadan demokratik olarak ikna etmeden, daha doğrusu tüm süreci bu sınıf elinde tutmuyorsa, bu sınıf özgür kaldığı sürece, kararnameyle gerçekleştiremezsiniz. Bu yüzden sanayileşme atılımı başladıktan hemen sonra, bürokrasi, işçilerin hareketini engellemek, iş gücünün kullanımını kontrol etmek için, 1929-35 arasında bir sürü baskı ve kontrol yasası çıkardı.

Önce yukarda ifade ettiğim gibi fabrika içinde denetim kuruldu, sendikaların etkisi kırıldı, görevleri sanayileşme, üretkenlik artışı olarak yeniden belirlendi. Bu arada yeni iş yasaları çıkarıldı, grev yasaklandı, direnen işçilerin isimleri sendika gazetelerinde yayımlanmaya ve bu işçiler sabotör ilan edilmeye başlandı, işçilerin üretimden uzaklaşmaması için parti kampanyalarına katılmaları yasaklandı (1931). 1930'da 300.000 işsiz varken işsizlik tazminatı kaldırıldı. Aynı yıl Çarlık döneminde kullanılan iç pasaport sistemi getirildi. Bu sırada fabrika müdürlerinin % 97'si ve şantiye şeflerinin % 82'si parti üyesiydi. (Cliff, Kuromiya, Filtzer)

Sanayileşme atılımının başladığı, 1928/29-33/34 dönemleri arasında işçilerin elindeki son ekonomik ve politik hakların alınmasıyla işçi sınıfı ezilen ve yönetilen (ve tabii sömürülen) bir sınıf durumuna geri itildi. Bu dönemde sanatı, sınıflı topluma, baskı ve sömürüye, yabancılaşmaya karşı bir eleştiri ve mücadele aracı olarak kullanan Avant-Garde'ın yok edilmesi ve yerine sosyalist gerçekçiliğin geçirilmesi ise hiç de tesadüfi değildi. Yukarıda özetlediğim şekilde bir saldırıya geçmiş ve işçi sınıfı üzerinde egemenliğini pekiştirmiş bir sınıf (Stalinist bürokrasi) vardı ortada. Bu sınıfın ise eleştiriye değil, eylemlerini ve baskılarını haklı çıkartacak, pro-

pagandasını yapacak ve yüceltecek bir sanat anlayışına, yani sosyalist gerçekçilik olarak sunulan, ancak sosyalizmle uzaktan yakından hiçbir akrabalığı olmayan, aksine muhafazakâr burjuvazinin sanat anlayışı olan neo-klasisizmle yakın akraba olan bir akıma gereksinimi vardı. Bürokrasinin sözcüleri bunu gerçekleştirmek için Avant-Garde sanata saldırdılar, sanatın göreli bağımsızlığını yok ettiler ve tüm sanatçıları bir tek örgüt çatısı altında örgütlediler ve sanatı, sanatçıları parti politikasının aracı haline getirdiler ve [S]anatı öldürdüler. Şimdi bu trajik sürecin mekanizmalarına kısaca bakalım.

c. Sanayileşme ve Propaganda (Kültür Politikası)

1928'de I. Plan'ın açıklanmasıyla birlikte devletin sanata karşı tutumu kesinlik kazanmaya başladı. RAPP liderlerinden (eski proletkültçü) Averbakh Beş Yıllık Plan'ın yeni bir beş yıllık kültür planı gerektirdiğini ileri sürdü. Bu yeni planın adı Kült planı olacaktı (Kişilik putlaştırılmasının – kültünün – başladığı bu yıllarda böyle bir ismin tesadüfen de olsa ortaya çıkması tarihin bir ironisi olsa gerek). Averbakh, "Mademki politik iktidarı ele geçirdik şimdi kültürel alanı da fethetmeliyiz," diyordu. (Borland p. 23)

1928'de başlayan sanayileşme planı ağır sanayiye önem verdiği için, gerek resimde, gerekse edebiyatta sanayi ve makineleşme temaları öne çıkmaya, hatta Fabrika romanı denen janr doğmaya başladı. Bu "ilginç" janrın özelliği kısaca şöyle özetlenebilir : Plot, bir proje; karakterler, kendini işçi olarak gizleyen mühendis, aydın, kulak türünden sabotajcılar ve bunlara karşı kahraman partili kadrolar ile saf fakat iyi kalpli işçiler; konu : işçiler önce bu sabotörleri tanıyamaz ve partiye devlete yönelttikleri eleştirileri ciddiye alırlar. Sonra partililerin yardımı ile gerçeği kavrarlar ve sabotörler cezalarını bulur ve büyük proje başarı ile biter. (Swingwood, Borland) Bu romanlar sürekli olarak üretimi, makineleşmeyi yücelten, üretkenliği artırmayı teşvik eden ve direnen herkesi sabotör olarak mahkûm eden romanlardı. Bu edebiyat türünün arkasındaki anlayış, 1931'de Pravda'da şöyle özetlenecektir : "Güncel temalar etrafında mücadele eden bir edebiyata gereksinimimiz var... Bu edebiyat kitleleri, parti çizgisini izlemeleri için günü gününe harekete geçirecektir." (Swingwood)

Sanat alanında da benzer bir gelişme yaşanmaya başlandı. Büyük projeler başlayınca sanatçılar buralara gitmeye ve gelişmeleri resmetmeye özendirildiler. Sanatçılar sanayileşmeyi öven, "yeni işçiyi-insanı" yücelten ve günün mutluluğunu vurgulayan resimler heykeller yapmaya zorlandılar. Bu amaca hizmet edebilmek için resimler ve heykeller kaçınılmaz olarak konulu olacaklardı (bir hikâye anlatacaklardı), Doğal olarak sanatçılar da buna en biçimi neo klasisizmi/naturalizmi seçmeye zorlandılar. 1928'de sanayileşmenin başlaması ile birlikte bir taraftan proleter sanat anlayışı hortlatılırken, aynı anda sanattan eleştirel biçimler dışlanmaya, Avant-Garde'a karşı bir saldırı yükseltilmeye başlardı.

d. 1928-1934 Gelişmeler : Tasfiye Süreci

1928 yılında üç önemli gelişme oldu : Birincisi, AKhRR, parti üyelerinin eline geçti ve AKhR'ye dönüştü. İkincisi sanatın bağımsız olmasını vurgulayan 1925 tarihli parti kararı geri çekildi. Üçüncüsü Avan-Garde sanatçılar direnmek amacıyla Ekim isimli sanat örgütünde bir araya geldiler.

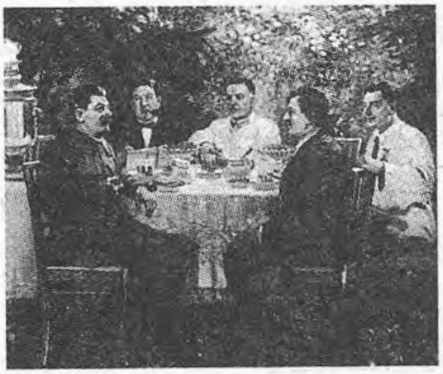
Tüm Avan-Garde örgütlerin kapatıldığı, Maleviç'in Kübizm konusunda polis tarafından sorguya çekildiği, Mayakovski'nin depresyona düşerek intihar ettiği 1930'a dek Ekim ile AKhR ve RAPP arasında şiddetli bir mücadele sürdü. AKhR, Ekim'e karşı küçük burjuva, proletaryaya yabancı, kozmopolit (!?)[16] anlaşılmaz, kötümser, kitle bağları yok, elit suçlaması ile saldırdı.

Buna karşılık Ekim grubu, AKhR'ın figüratif gerçekçiliğine, Ilya Repin, Vasili Surikov gibi eski popülist res-

samların rehabilitasyonuna ve örnek alınmasına, geçmişin akademik sanat anlayışına, dolayısı ile "naturalizme ve gerçekçiliğe, geriye doğru, burjuva bir adım ve yol arkadaşlarının üstünü örten bir pelerin olduğu için" (Brown 65) karşı çıktı. Hem AkhR'ın, hem de bazı Fütüristlerin (örneğin İtalya'daki Marinetti vb.) yaptığı gibi sanayileşmeyi ve teknolojiyi soyut bir şekilde (sanatta soyutlama değil, konuyu diğer ilişkilerini göz ardı ederek ele alma anlamında) savunmayı reddetti. (Harrison & Wood 465) Üyeleri arasında Eisenstein, Diego Rivera, Almanya'da Bauhaus sanat enstitüsünden, sağcı yönetim tarafından atılan Hannes Meyer, Rodchenko, Stepanova, Danieka vb gibi Avant-Garde artistler vardı. Dönemin Marksist aydınları tarafından destekleniyordu, hatta ilk önemli Marksist tarihçi olarak bilinen, daha sonra Çarların rehabilitasyonu sürecinde Stalin tarafından Rusya'nın tarihini yanlış değerlendirdiği gerekçesi ile tasfiye edilen M. Pokrovski de Ekim grubunu destekleyenler arasındaydı. Ekim grubu artistleri, işçi kitleleri ile ilişki kurmaya büyük özen gösterdiler, amatör ve profesyonel artistleri bir araya getirmek için yerel sanat kulüpleri kurdular ve "proleter sanat yepyeni biçimler gerektirir" inancı ile yeni ifade biçimleri aramaya devam ettiler. Ekim 1932'de tüm bağımsız sanat kuruluşlarını kapatan Parti kararıyla kapanan Ekim, Rusya'da Avant-Garde'ın son atılımı oldu.

1929'dan itibaren klasik realist sanatçıların gittikçe öneminin arttığını görüyoruz. 1929'da Gerasimov çok yakından bildiğimiz Leni'n portrelerini yapmaya başlayarak meşhur oldu. 1930'da Stalin'in özel daveti ile Ilya Repin ve Vasili Surikov Rusya'ya döndüler ve kendilerine maddi ve manevi olanaklar sağlandı. 1931'de Gorki döndü ve eleştirel gerçekçilik ve sosyalist gerçekçilik diye bir ayırım yaratıp rejimin resmi görüşünü desteklemeye ve sanat, parti çizgisi ve sosyalist inşa arasındaki ilişkiler üzerine bilinen görüşlerini üretmeye başladı.

1932'de yayımlanan bir Merkez Komite genelgesi bütün sanat gruplarını dağıttı ve herkesi "sovyet platformunu" desteklemeye ve bir tek sendika altında toplanmaya çağırdı. (Harrison & Wood, 400) Böylece Sovyet Sanatçılar Sendikası (MOSSKh) kuruldu. MOSSKh Rusya çapında iki dergi çıkartmaya başladı. Rusya çapında çıkan bu iki dergi, tek bir editör, Osip Baskin tarafından sıkı sıkıya denetlendiler. (Brown 87) Aynı yıl devrimin 10. yılı sergisi tekrar ve içine bir de "dejenere sanat" bölümü eklenmiş olarak açıldı. (Lynton, 151) Böylece rejim sadece neyi istediğini değil, neye karşı olduğunu da belirtmiş oluyordu.



Aleksandr Gerasimov, Sanatçılar, Stalin ve Voroshilov ile Bir Buluşmada, 1938-51.

1933'te sosyalist gerçekçilik resmi olarak benimsenmeden az önce, Stalin'in isteği üzerine, Stalin, Vorosilov, Gerasimov, Bordsky ve Katzman bir yemekte bir araya geldiler. Stalin, Vorosilov ve üç muhafazakâr ressam arasında yapılan bu toplantı Rusya'da Avant-Garde'ın ve genelde sanat yaşamının tabutuna son çiviyi de çaktı. Gerasimov, besbelli ki sanatın patronlarının kim olduğu kesin olarak görülmesi için, bu toplantının bir de resmini yaptı.

Hemen bu toplantının ardından, Izvestiya gazetesinin editörü Ivan Gronski, Katzman'ın ayarlamasıyla MOSSKh'da bir konferans vererek "Sosyalist gerçekçiliğin Rubens, Rembrandt ve Rupin'i işçi sınıfının hizmetine verdiğini" ileri sürdü ve öbür sanat okullarına şiddetle saldırdı. (Brown 91-92)

e. "Sosyalist Gerçekçilik" ve Gariplikleri...

Avant-Garde'ın tasfiyesi ve "sosyalist gerçekçilik" adı altında muhafazakâr ve propagandist sanatın otonomisini, sanatı bir kurum olarak ortadan kaldırarak değil, burjuva demokrasilerindeki konumundan bile daha geriye götürerek ve tümü ile devletin tepesindeki bir avuç politikacının kaprislerine bağlayarak yok eden bir sanat anlayışının yerleştirilmesi süreci, 1934'te Yazarlar Konferansı'nda Parti'nin kesin ve açık tavır alması ile taçlandırıldı. Bu kongrede konuşan Jdanov, Stalin'e atıfla bundan sonra hakim olacak sanat politikasını, sosyalist gerçekçiliği tarif ve ilan etti. Esas olarak edebiyat göz önüne alınarak yapılmış bir konuşma olmakla birlikte Jdanov'un sözleri bundan sonra tüm sanat alanlarına uygulandı. Çünkü Jdanov'un konuşması sırasında sürekli vurguladığı gibi, bu görüşler, aslında Stalin'in görüşleriydi. Bu yüzden Jdanov'un konuşmasına kısaca değinmek istiyorum.

Jdanov konuşmasına başlarken şöyle bir akıl yürütmede bulunur : (özetliyorum) Burjuva toplumu çürümektedir. Bu yüzden sanatı da bu çürümeyi yansıtan kötümser bir sanattır. Burjuvazinin yükselen bir sınıf olduğu zamanki sanatı örneğin romantizm ve bu yolla ürettiği büyük eserler artık geride kalmıştır. İlk anda doğru gibi gelen bu tesbitle, aslında Jdanov çürüyen burjuva toplumunun bu durumunu bilinçlere çıkaran, eleştiren ve geleceğinin olmadığını, bilerek veya niyetleri bu olmasa da, gösteren tüm modernist yazarları, dolayısıyla onların eleştirel konumunu bu çürümeye dahil ederek mahkûm etmektedir. İkincisi burjuvazinin yükselmesi ile proletaryanın yükselmesi arasında analoji yapmak, eğer bir cahillik değilse tam bir saçmalıktır. Çünkü burjvazi bir mülk sahibi sınıfı olarak yükselirken iktidarını pekiştirir ve kendi yeniden üretim koşullarını hakim kılar. Proletarya ise yükseldikçe tüm toplumu dönüştürerek kendini yok etmeye başlamak zorundadır (Bakınız Lenin ve Troçki'nin proletkült tartışmalarına müdahaleleri). Ancak Jdanov'un bu ifadesini tamamen yabana atmayalım. Çünkü burada ufak bir *deconstruction* yapar ve proletarya yerine Stalin liderliğinde yükselen yeni kapitalist (devlet kapitalisti) sınıfı koyarsak bir anda Jdanov'un ifadelerindeki saçmalık ortadan kalkar ve söz konusu laflar "'gerçek"liği yakın bir şekilde ifade eden tespitlere dönüşür.

Jdanov'un konuşmasında sürekli Stalin'in "yazarlarımız insan ruhunun mühendisleri olmalıdır" ifadelerini vurgulayarak, tekrar ederek, kendi görüşlerini aktarmasından anlaşıldığı gibi amacı Stalin'in bu ifadesini açıklamak ve tanıtmaktır. Bu yöntemle ilerlerken Jdanov, Sovyet sanatının burjuva sanatından farklı olduğunu, çünkü geleceğe dönük, bugün sürmekte olan yaşamı anlatan ve kendine bu yaşamın karakterlerini (parti üyeleri, işçiler, sporcular, fabrika müdürleri, askerler vb.) konu aldığını anlatır. Jdanov'a göre Sovyet edebiyatı bir sınıf mücadelesi edebiyatıdır. Ne ki, yukarıda anlattığım gibi bu, gerçekte, proletaryanın kapitalizme karşı mücadelesinin aracı değil, bir başka sınıfın proletaryaya karşı mücadelesinin aracıdır. Bu sınıf sömürücü, mülk sahibi (devlet mülkiyeti) bir sınıf oduğu için sanat anlayışını da kendinden önceki mülk sahibi sınıfların cephaneliğinden alacak ve eleştirel yaklaşımları, tümü ile red edecektir. Böylece, bir sanat teorisi ileri sürmeye kalkan Jdanov yine görünüşte saçmalamaya başlar : "İki ayağı sağlam bir şekilde maddi bir zemin üzerinde duran edebiyatımız romantizme düşman olamaz. Ancak bu yeni bir tür romantizm, devrimci romantizm olmalıdır." (Harrison & Wood, 411) Böylece sosyalist gerçekçiliğin, devrimci romantizm olduğunu, başka bir deyişle gerçekçiliğin romantizm olduğunu öğrenmiş bulunuyoruz. Bu saçmalığı yine ortadan kaldırmak mümkün. Bunun için de yine yukardaki "sihirli" anahtarı kullanıp proletarya yerine yükselmekte olan devlet kapitalisti sınıfı koymak yeter.

Romantizm bir tarz olarak bireyin kahramanlığını ve içinden gelen dehasını yansıtan ve yücelten, yani mülk sahibi bir sınıfın ortaya çıkardığı, kendi bireysel manevi ve maddi yücelmesini ön planda tutan, aynı zamanda kitleleri küçümseyen ve maddi süreçleri irade adına reddeden bir anlatıma uygundur.

Bu tarz şimdi SSCB'de var olan durumun, kahramanların, yani yeni sınıfın idealize edilmiş kişiliklerinin yüceltilmesine ve evrenselleştirilmesine yarayacaktır. Burada "sosyalist gerçekçiliğin" kaba sembolizmini bile açıklamanın içine sokabiliriz. Romantizm diğer taraftan bir başka öğeye daha sahiptir. Romantizm, kolaylıkla kahraman bir geleceğe, nurlu ufuklara vb atıfla konuşmaya araç edilmek üzere kullanılabilir. Burada benzetmeleri daha fazla zorlamanın doğru olmayacağını düşünüyorum. Ancak proletarya iktidarının olmadığı bir yerde, bunun adına iktidarda kalmaya çalışanlar açısından, proletarya iktidarının ruhunu idealize edecek bir sanat tarzına gereksinme olduğu ve bunun da romantizmin araçlarından, sembolizmden alınabileceğini vurgulamak istedim o kadar. Öte yandan Romantizm tabii ki üretim amacına uygun bir şekilde, yani tümü ile günlük hayatın dolaysız biçimlerinin, yabancılaşmanın yüceltilmesine pek uygun bir araç değildir. Bu noktada, romantizmin kitsch'e dönüşmesi ve sosyalist gerçekçilik ile Nazi sanat anlayışı arasında bir başka çarpıcı benzerliğin ortaya çıkması da kaçınılmazdır.

Sosyalist gerçekçilik, bir taraftan romantizmin kapasitelerine öykünmüş, öte yandan sanatı bir propaganda aracı olarak kullanmayı amaçlamış olduğu için, sanatın, konulu, anlaşılır olması, gerçekliği (hangisini?) yansıtması (nasıl?) gerektiğini savunmuştur. Böylece gerçekte bir taraftan yerleşik bir egemen sınıfın statukocu eğilimlerini yansıtan neo-klasisizmi/naturalizmi istemiş ama bunun romantik sanatın yaptığı etkiyi göstermesini de istemiştir. Sonuç bir önceki paragrafta ifade ettiğim gibi yüzeysel, gerçek hayatı asla yansıtmayan (aşağıda birkaç örnek vereceğim), bu yüzden tüm gerçekçilik iddialarına rağmen, aslında yalan bir dünyayı anlatan resimler ve edebiyat ürünleri yaratılmıştır. Bu yüzden Stalinist diktatörlük "Avant-Garde"a, kendisinin baskıcı ve sömürücü özelliklerini ve yalanlarını, kolaylıkla ortaya çıkarabileceğini ve gözler önüne serebileceğini bildiği için saldırmıştır. Hem de bunu kimse anlamıyor iddiaları ile. Bu da sosyalist gerçekçiliğin bir başka paradoksudur : kimsenin anlamadığı bir sanat eserinin hiçbir kıymeti harbiyesi olmayacaktır, çünkü bu eser nasıl olsa hiçbir etki yaratmayacaktır, öyleyse bu hiddet niye? Öyleyse, yel değirmenlerine saldırmak niye? Öyle ya mademki SSCB'nin en etkin sanat eleştirmeni Toverşhonk'un ifadeleriyle, "Stalin yoldaşın sosyalist gerçekçilik üzerine söylediği sözler, insan aklının estetik gelişmesinin ulaştığı zirveyi temsil etmektedir..." Bunun cevabını hepimiz biliyoruz, her sömürücü ve baskıcı sınıf gerçek sanatın eleştirisinden korkar. Çünkü diktatörler, tüm ilkelliklerine rağmen, sanat eserinin ilk anda göze çarpmayan, hatta fark edilmeyen düzeylere etki yaratabileceğini, beklenmedik soruları ortaya getirebileceğini ve yüzeyde görünen, gösterilmek istenen "gerçekliğin" arkasına geçerek aydınlatıcı bir etki yaratacağını ve iktidarlarını tehdit edeceğini bilirler. Çünkü sanat eseri onlarla da konuşur, özellikle geceleri kâbuslarında...

f. Sonuç Yerine

Avant-Garde sanatçılara yönelik baskı ve terör tabii ki sanat ve edebiyat alanında büyük tahribata yol açtı ve bürokrasinin iktidarının pekişmesine hizmet etti. Ancak Rusya'da sınıf mücadelesi, sanatçıların direnişi hemen durmadı. Yaşanan süreçler, baskı terör ve dejenerasyon, sanatçıları, rejime baş eğmiş olsalar bile etkilemeye devam etti. Egemen ideolojinin ve sanatta hakim kılınmaya çalışılan resmi çizginin kendini meşru kılmak için sık sık sınıf mücadelesine, sosyalist inşa sürecine

S. B. Nikritin, Nutuk Atan Şişman Adam, 1928

ve işçi iktidarına atıfta bulunuyor olması, zaman zaman rejim için tatsız sonuçlar yarattı. Birçok yazar ve sanatçı, rejimin ideolojik varsayımlarını kabul etmekle birlikte, günlük yaşamın bu varsayımlara uymadığını görerek tepki duymadan edemediler. İdeoloji (ve propaganda) ile günlük yaşam arasındaki uyumsuzluk birçok sanatçının eserlerinde kendini gösterdi. Bu eserler ister istemez bu ideolojinin yarattığı yanılsamayı hedef alıyordu. Rejimin gerçeklik olarak ileri sürdüğünün, bir ideoloji olduğunu gösterecek etkiler yapabileceği için de, bu tür eserler, rejimin savunucuları ve yöneticileri tarafından şiddetle suçlandılar ve çoğu zaman da cezalandırıldılar.

Ekpresyonist ressam Solomon Ninkritin'in sergide iki resmi var. Bunlardan biri *Nutuk Atan Şişman Adam* (1928), öbürü de *Halk Mahkemesi* (1943). *Nutuk Atan Şişman Adam,* niyeti oldukça belli olan bir resim. Sanayileşme propagandistlerini ve büyük olasılıkla fabrika müdürlerini hedef alıyor. İkincisi ise çok daha ilginç. Resim, renkleri ve havası açısından çok vakur ve oldukça ağır. Boş bir odada ve boş bir masa etrafında oturmuş beş kişi var resimde. Bu insanların yüzlerini, cinsiyetlerini gösteren, yani kişiliklerine ışık tutabilecek bütün ayrıntılar resimlerden soyutlanmış. Geride, silik, birbirinden ayırt edilmesi imkânsız gölgeler

T. G. Gaponenko, Anne'ye Gelecek Yemek İçin, 1935

kalmış sadece. Resmin tarihi çok önemli. Birincisi, bu, bürokrasinin iktidarının pekiştiği ve her türlü muhalifin, düzmece mahkemelerle tasfiye edildiği Buharin ve Troçki yanlılarının "Beyaz Çetelerin Katilleri ve Casuslar" olarak tanımlanamadığı bir dönem (History of the Communist Party of the Soviet Union : 1939, s. XIX). İkincisi, 1930-34 arası zorunlu kolektifleştirmenin gerçekleştirildiği ve kırsal alanın tarumar olduğu bir dönem. Yukarda aktardığım gibi, 1932'de bütün sanat grupları kapatıldıktan sonra kurulan Sanatçılar Sendikası (MOSSKh) tarafından çıkarılan iki yayın organının ortak ve tek editörü olan Osip Baskin, *Halk Mahkemesi* isimli tablonun mesajını gözden kaçırmamış : "Öyle hissediyorum ki, çağımızda böyle bir noktaya gelen bir adam kendini çok yalnız hissedecektir. Ne kötü bir kâbus!... Bu resim kabul edilmemelidir. Bu resmi protesto etmeliyiz. Bu resme bakan, yaşamımızdaki neşeye rağmen, kendini yaşadığına pişman hissedecektir." (Art and Power, s. 198)

Gaponenko'nun sergideki "sosyalist gerçekçi" tablosu, toplumdaki havayı, ekspresyonist bir resim tekniği ile aktaran Nikritin'inkinden çok farklı. Resimde, hasat yapılan bir tarlaya getirilmiş yeni doğmuş üç bebeğe sevinen köylüler var. Aydınlık ve sıcak bir yaz günü, renkler parlak ve iyi giyimli ve besili, yüzleri, elbiseleri oldukça ayrıntılı bir şekilde yansıtılmış. Burası mutlu ve müreffeh insanların yaşadığı bir köy topluluğu. Yıl ise 1935. Öyleyse tüm "sosyalist" ön ekine ve "gerçekçi" olma iddialarına rağmen ve iyi anlaşılır bir hikâye anlatmasına rağmen bu tablo gerçeği yansıtmıyor. Kırdaki tahribatın, acıların baskı ve terörün, yoksulluğun ve rejimin dejenerasyonunun tabloda hiçbir izi yok. Ama tablonun kendisi bu dejenerasyonun, baskı ve terörün ürünü... Aydınlık ve mutlu bir tablo aslında karanlık bir ürün. Çünkü bu tablo, rejimin propagandasını yapıyor ve bir yalanı anlatıyor. Özetle karşımıza "sosyalist gerçekçilik" olarak çıkan

V. Lebedev, Hikâyeler, Şarkılar, Bilmeceler, 1935

"akım" zannedildiği gibi gerçeği yanıltma gücüne sahip değil.

Devrimin ilk yıllarında Mayakovski ile birlikte propaganda afişleri işinde çalışan, Kubo-Fütürist Vladimir Lebedev de rejimin gazabına uğrayanlardan biri. Lebedev 1930'larda çocuk kitapları resimlendirmeye başladığında resimlerinin içine eleştirel mesajlar gizlediği iddiası ile suçlandı, Maleviç ile birlikte tutuklandı ve sorguya çekildi. 1936'da Lebedev'e saldıran bir Pravda makalesi şöyle yazıyordu : "Komsomol Çocuk Edebiyatı konferansında yoldaş A. A. Andreyev 'Bütün bunlar gerçeğin doğru bir yansıtmasını vermiyor, bu alandaki tüm çarpıtmalar, çocuk edebiyatından acımasızca sökülüp atılmalıdır (...) böyle acemice yapılmış karalamaları çocuk kitaplarında görmek [insanın-E.Y] midesini bulandırıyor, diyor. Ancak resimde solcu çarpıtma ile yapılacak bir mücadele Sovyet çocuklarının kitapları için geçerli ve gerçek sanatçı çizimlerin yolunu açacaktır." (Art and Power p. 256)

Bu örnekleri çoğaltmak mümkün ama çok gerekli değil. Son olarak iki

örnek de edebiyat alanından verip bitirmek istiyorum.

Yuri Libedinski *Bir Kahramanın Doğuşu* isimli romanında, parti kadrolarının devrimci inisiyatiflerini yitirmelerini, dejenerasyonlarını, sosyalist ideallerin (yani toplumsal çıkarın) yerine kendi bireysel çıkarlarını koymalarını eleştirdi. Bunu yapabilmek için de ister istemez kahramanlarının kişisel özelliklerine, ruhsal durumlarına, bilinç altına, cinsel yaşamlarına vb. atıflarda bulunmak zorunda kalan Libedinski subjektivizm ve kötümserlikle şiddetli bir şekilde suçlandı. Bir eleştirmene göre Libedinski'nin kahramanları, "bir döneme baş kaldırıyor, (...) günün temalarını işlemek istemiyor ve disipline uymuyordu ve değişmeleri gerekiyordu." (Borland : 23; aktaran Swingwood, 98-99)

Troçki'nin, "O silahı şiir olan bir bolşeviktir. (...) Onun için devrim, üretmek için bir malzeme değil, fakat kendisine görev vermiş olan en üst yetkilidir," (Troçki, 212-213) ifadeleri ile överek bahsettiği şair Demyan Biedni de yaşanan süreçlere karşı eleştirel bir tutum aldığı için şiddetle eleştirildi. Biedni, 1930'da Don sanayi bölgesinde yaşadıklarından hareketle Sovyet yöneticiliğini ve emeğin kullanılış tarzlarını eleştiren bir şiir yazdı. Bu şiir, Biedni'nin parti saflarındaki yüksek prestijinin de etkisiyle önce, sistemin zayıflıklarına açık yürekli bir yaklaşım olarak algılandı ve ilgi gördü. Ancak bu durum çok sürmedi ve Stalin duruma bizzat müdahale ederek, Biedni'ye zehir zemberek bir mektup yazdı ve şairi neredeyse hainlikle suçladı. Stalin, "Sen ne yaptığını zannediyorsun yoldaş," diyordu ve devam ediyordu, "sen bunu bolşevik eleştiri mi zannediyorsun? Hayır yoldaş, bu, halkımıza yönelik bir hakarettir, SSCB'nin, SSCB işçilerinin ve Rus işçilerinin aşağılanmasıdır." (Hayward and Lebedz, 56-57; aktaran Swingwood, 100) ❑

(1) Realizm : Gerçekliği olduğu gibi yeniden üretmeyi amaçlayan sanat. 19 yüzyıl Fransız sanatında bir dönem. Romantizmin idealizmini red ederek, toplumsal ve duyumsal olarak kendilerine dolaysız olarak sunulanın yeniden üretilmesi çabası üzerinde yoğunlaşanlar. Örnek : Courbet (Dictionary of Art Terms. 1995).

(2) Neo-Klasik : Eski Yunan ve Roma stilini kendine örnek alan, çizgisel, simetrik ve plastiklik yerine düz (yassı-flat) olanı tercih etmek. (ibid)

(3) Naturalizm : Genellikle realizm'le karıştırılır - 19 yy, ikinci yarısı. Sanatçı eserlerinde günlük yaşamın olağan detaylarına çok büyük önem vererek bunları mümkün olduğu kadar çok eserine katar.

(4) Naum Gabo, Rusya, 1920'ler üzerine : "Biz, kendimizi yapıcılar olarak niteliyorduk - gerçekçilik kelimesini hepimiz kullandık çünkü hepimiz yaptığımızın yeni bir gerçekliği ifade etmek olduğuna inanıyorduk... şeyleri yaparken tesadüfi ve yerel olan her şeyi çıkarıyor ve geride sadece sürekli olan ritmi içlerindeki güçleri bırakmaya çalışıyorduk." (*Tate Gallery, an illustrated companion,* 1990, s. 146)

(5) Derek Attridge (1988) *Peculiar Language, Literature as Difference From Renaissance to James Joyce.* Mathuen. Özellikle İkinci Bölüm *The Project of Wordsworth's Preface.* Bu kaynağı, dil, sosyal gelişme politika arasındaki ilişkilerle ilgilenenleri düşünerek ve ilginç bir kitap olduğu için aktarmak istedim.

(6) Bu dönemin popüler romanında, devlet büyüklerine suikast yapmaya kalkan, ama son anda kahraman bir başka birey, genellikle üst sınıftan bir dedektif vb. tarafından engellenen anarşistlere ilişkin hikâyeler çok sıkça görülür. Burjuva ideolojisi giderek paranoyak bir boyut kazanmaya başlar.

(7) 1994'de Londra Barbican Sanat Merkezinde "Avant-Garde Art and the Great War" isimli bir sergi düzenledi. Bu sergi modernist sanatı Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, savaş sırasında, ve savaştan sonra izleyerek gelişmelerini sunmayı amaçlıyordu. Bu sergide savaşa büyük ümitlerle adeta koşan sanatçıların, özellikle, Fütürsitler ve Ekspresyonistlerin, savaş sırasında bu heveslerinin kayboluşunu ve yaşadıkları büyük şoku görmek mümkün oldu. Binlerce resim ve heykeli kapsayan bu sergi-nin, bir kısmını ve üzerine yapılan çözümlemeleri *A Bitter Truth,* isimli kitap/katalog da bulmak mümkün (Yale Universt Press, 1994)

(8) Bu sanatçılar arasında biçime ilişkin büyük bir benzerlik olduğunu ileri sürmüyorum. Biçim (edebi teknikler) söz konusu olduğunda zannederim, Pound, Eliot, Joyce bir yanda, Kafka ve Mandelstam öbür tarafta kalabilir. Burada işaret ettiğim benzerlik bence daha çok "mood"a ilişkin.

(9) Modernizmle Avant-Garde arasındaki bu ayrımı Peter Bürger'in, *The Theory of the Avant-Garde* (1984) isimli çalışmasına dayan-

dırıyorum. Astradur Eysteinsonn (1990) *The Concept Of Modernism* içinde Bürger'e yöneltilen, indirgemeci davrandığı; muhtevatın gelişmelerini izlerken bunu kurumların tarihiyle karıştırma eğilimi gösterdiği, sanatın aşılabilmesinin olasılıkları üzerine belirsizliği ve teolojiye varan bir Hegelci eğilim taşıdığı, Adorno'dan fazlasıyla etkilediği şeklindeki eleştirileri, Avant-Gard'ı modernizmin içinde bir aşama olarak düşünmek gerektiği yönündeki uyarıları da göz önüne almak faydalı olacaktır sanırım. Ancak, benim konuyu ele alış düzeyim ve koyduğum sınırlar açısından Bürger'in ayrımı, burada yeterlidir diye düşünüyorum.

(11) Fütürizm I. Dünya Savaşı'ndan önce de vardı. Ancak ben yazımda, Şubat ve Ekim Devrimlerinin etkisi ile Rusya'da üstlenmeye başladığı işlev ve bilinci düşünüyorum.

(12) Bu kısmı yazarken esas olarak sergide ve serginin katalogunda Berlin bölümünde sunulan denemelerden faydalanamadım.

(13) Örneğin Goebbels'in, başlangıçta ekspresyonistleri beğendiği, ve "Nordik" (Kuzey Avrupa) kültürünün bir örneği olarak görülebileceğine inandığı söylenir. Daha sonra Parti çizgisi, özellikle "Uzun Bıçaklar Gecesinde", Nasyonal Sosyalist Parti içindeki "radikal unsunlar" öldürülerek temizlendikten sonra, kesin bir şekilde Avant-Garde'a karşı olanların eline geçti.

(14) Bu cümlede "emekçi halkın" nasıl pasif bir unsur olarak düşünüldüğüne özellikle dikkatinizi çekmek isterim.

(15) Burada uzun bir tartışmanın kapısından içeri bakıyoruz. Bu yüzden kısa bir not gerekli sanırım. Bürokrasinin burada sınıf olarak tarif edilmesinin nedenleri şöyle : Üretim araçlarının üzerinde, yok etmek de dahil, kontrol, üretimin nerede, nasıl ve ne yolla ve ne kadar yapılacağı üzerinde karar sahibi olmak, devlet yolu ile yasamayı, yürütmeyi ve şiddet araçlarını kontrol etmek ve bu özelliklerinden dolayı doğrudan üreticilerin emeğinin ürününden pay almak. Mülkiyet konusunda ise isterseniz, bu bürokrasinin üretim araçlarının, özellikle üretim ve siyaset bilgisinin, kollektif mülkiyetine sahip olduğunu düşünebiliriz.

(16) Kozmopolit kelimesinin özellikle iki savaş arası dönemde, Rusya ve Avrupa'da popüler kültürün içinde Yahudi anlamına geldiğini bilmem hatırlatmama gerek var mı?

KAYNAKLAR

Andre Breton, Diego Rivera, Leon Troçki (1938), *Özgür Bir Devrimci Sanata Doğru,* Harrison & Wood.

Art and Power Europe Under the Dictators (1995), Hayward Galery, Council or Europe

Attridge, Derek (1988), *Peculiar Language, Literature as Difference From Renaissance to James Joyce*

Bann, Stephen (1974), *The Tradition of Constructivism*

Borland, *Soviet Literary Theory*

Bowlt, John E. (1988), *Russian Art of the Avant Garde,* Thames and Hudson

Bown, Mattew Culler (1991), *Art Under Stalin,* Phaidon

Bürger, Peter (1984), *The Theory of the Avant Garde*

Cliff, Tony (1974), *State Capitalism in Russia,* Pluto Press

Cork, Richard (1994), *A Bitter Truth Avant Garde Art and the Great War,* Yale

Edward, Lucie Smith (1995), *Dictionary of Art Terms,* Thames and Hudson

Eysteinsonn, Astradur (1990), *The Concept Of Modernism,* Cornell

Filtzer, Donald (1986), *Soviet Worker & Stalinist Industrialisation,* Pluto Press

Grey C. (1971), *Russian Experiment in Art,* London.

Harrison, Charles & Wood, Paul (1993), *Art in Theory - 1900-1990,* Blackwell

Hayward and Lebedz (1963) *Literature and Revolution in Soviet Russia 1917-1963*

History of the Communist Parti of the Soviet Union (1939)

Komünist Manifesto

Kuromiya, Hioaki (1990), *Stalin's Industrial Revolution.* Cambridge

Leon, Troçki (1968), *Literature and Revolution,* Ann Arbour

Lynton, Norbert (1994), *The Story of the Modern Art,* Phaidon

Swingwood, Alan (1975), *The Novel and Revolution,* Macmillan

Tate Gallery, an illustrated companion, 1990 sf

AYLAK ADAM'DAN ANAYURT OTELİ'NE YAŞAMDAN GERİ DÖNÜŞ

Hürriyet Yaşar

Yusuf Atılgan, Aylak Adam çıldırmak üzereyken yolda öylece bırakmıştı onu *Aylak Adam*'ın[1] sonunda. *Anayurt Oteli* de,[2] otel kâtibi Zebercet çıldırma sürecine girerken başlar. Aylak Adam hiç tanımadığı bir kızın ardına düşmüş, gözden yitirince de davranış dengesi bozulmuştur. Roman da böyle sona erer.

Anayurt Oteli'nin başında da, Zebercet, gecikmeli Ankara treniyle gelip bir gece kaldıktan sonra çevredeki bir köye giden, tanımadığı bir kadını, belki dönüşte de kalır diye beklemektedir. Geçip gitmiş ve artık gelmeyecek olan bir şeyin beklenişidir yaşanan. (Neyin?) Bu umutsuz bekleyişin gittikçe artan ağırlığına dayanamaz Zebercet. Ortalıkçı kadını öldürür. Her şeyi gören kediyi öldürür. Oteli kapatır. Bir bakıma, *Aylak Adam*'ın içe dönüşünün, kapanışının sonrası gibidir *Anayurt Oteli*. İkisi de, hepsi hepsi birkaç dakika gördükleri bir kadına tutuluvermişlerdir. Gerçi Aylak Adam'ın ve Zebercet'in kültür ve eğitim düzeyleri, toplumsal çevreleri değişik olduğu gibi, tepkileri, korunma biçimleri de değişiktir. Aylak Adam kendini savunmak zorunda kalınca dövüşebilmekte, Zebercet ise yalnızca korku ve çekingenlik duymakta, ileride değineceğimiz "kestaneci" örneğindeki gibi ezilmektedir. Ama yaşamdan etkilenişleri benzeşir. Romanın sonunda herkesi kendine karşı gibi gören Aylak Adam da görüntü içinde susmuş biridir artık : "Şimdi ona istediklerini yapabilirlerdi. (...) Sustu. Konuşmak gereksizdi." (s. 170) Başka kimi kişisel özellikleriyle de benzerler birbirlerine.

Zebercet'in de Aylak Adam gibi "üstü kalsın" demeleri, bütün bir parayı bırakıp gidişleri vardır. Aylak Adam da maviyi sever; Güler'in gözleri koyu mavidir. *Anayurt Oteli*'nde ortalıkçı kadının gözleri de koyu mavi. Zebercet'in, eşcinsel bir deneyime de açık olarak birlikte sinemaya gittiği ergen çocuğun pantolonu da koyu mavidir. (s. 64) Zebercet de konuşkan kişilerden hoşlanmaz. Aylak Adam'ın da kulakları uğuldar, Zebercet'in de. Aylak Adam sol kulağından dertlidir. Bir kovalamacada bekçi, düdüğünü öttürünce Zebercet'in de sol kulağı çınlar. (s. 57) Müşterilerden olan Emekli Subay'ın otelden

ayrılacağı günü bilmeye çalışmak (s. 22), pastanede Güler'i beklerken kapıdan giren bir adama emekli yarbaylık yakıştırmak (*Aylak Adam,* s. 88) gibi kendi kendine bahse girmeleri vardır ikisinin de. Aylak Adam da kadınların ayakkabılarının topuklu mu topuksuz mu olduğunu ayrımsar, Zebercet de. İkisi de topuksuz giyenlerden hoşlanırlar. Zebercet'in annesi de, Aylak Adam'ın annesi gibi, o küçükken ölmüştür. Aylak Adam da sevdiği kadının gelmesini düşlerken geriye doğru sayı sayar (s. 113), Zebercet de. (s. 39)

Geri Dönme İsteğinin Dayanılmaz Çekimi

İkisi de çocukluk ve ilkgençliklerinden belleklerine üşüşen görüntülerin kendiliğinden akışına sık sık kapılıverirler. Yaşadıkları günden kopar ve bu kopuşu severler. Zebercet'in bu geriye gidişlerde düşündüğü kişilerden biri, "Hürriyet'ten üç yıl sonra" (s. 71) kendini asan dayısı Faruk'tur. Kafasında, şaşırtıcı bir özdeşleşme yaşar onunla. "Erişilmez bir kadına" (s. 135), yengesine tutulduğunu, kendini de bu yüzden astığını düşünür dayısının. Zebercet'in, Faruk'un tutulduğunu düşündüğü kadın, "esmer, alımlı, uzunca boylu, göğüslü, saçları, gözleri kara, kirpikleri uzun, burnu biraz sivri, dudakları ince" bir kadındır. (s. 132) Kendisinin beklediği, gecikmeli Ankara treniyle gelip bir gece kalan kadın da öyle : "Uzunca boylu, göğüslü. Saçları, gözleri kara; kirpikleri uzun, (...) burnu sivri, dudakları ince. (...) Esmer." (s. 17)

Yusuf Atılgan'a Armağan[3] kitaptan, Faruk'un romanda Semra diye okuduğumuz yengesinin adının, yazılışta Zibende olduğunu öğreniyoruz. "Zibende", yaraşıklı, yakışıklı, süslü demek. "Zebercet"in anlamı da, zümrütten daha açık yeşil bir süs taşı. Biri takıp yakıştıran, öbürü yakışan. Yayımcının önerisiyle, Zibende'nin adı "Semra" olmuş. (Aynı kitap, s. 47) "Semra", esmer demek. Bu değişiklik olmasaydı – belki de yazarın kurduğu – 'yakıştıran-yakışan' ilişkisini de görecektik.

Zebercet'in "Hürriyet" dediği, 1908'deki İkinci Meşrutiyet'tir. Bir de kendi yaşadığı dönemde 27 Mayıs 1960 hareketi vardır, sonradan "Hürriyet ve Anayasa Bayramı" olarak anılan. Zebercet de 1963'te, kendi dönemindeki bu "hürriyet"ten üç yıl sonra asar kendini. Böylece, dayısı Faruk'la son özdeşleşmesini yaşar.

Başka özdeşleşmeleri de vardır. Önce 28 kasımdır ölmek için seçtiği gün. Ama ailesinden dinlediğine göre, "Büyük dayısı Nureddin çilesini doldurmaya on sekiz gün kala" çıkar Halveti tekkesinden. (s. 128) Yirmi sekiz kasım, Zebercet'in çile'sini izlemeye başladığımız günden sonraki kırkıncı gündür. O da, dayısı Nureddin gibi, kararlaştırdığı tarihten on sekiz gün önce, artık dayanamaz yaşamaya ve geri çeker kendini, yok eder.

Hep geriye, geçmişe, ilk'e bakarken, geleceğe bakmayı göze alamayışının kaçınılmaz sonucudur bu. Dışarıdan, yaşamdan koptukça, otelin geçmişine daha çok gömülür. Otel, otel değildir artık onun için; zaten kapatır da. Kökeninin ve kendisinin yaşadığı bir konaktır, evdir. Öyle bir ev ki, dünyasıdır onun. Başka dünyası da olmamıştır, olacak gibi de değildir. Bu yüzden, orda yaşam varsa, Zebercet için de vardır, orda yaşam yoksa, Zebercet'in yaşayabileceği bir yer de kalmaz. Başkalarıyla barışık değildir, dışardaki yaşamı anlayamamaktadır. Otel-müşteri ilişkileri içindeyken anlayabilir insanları. "Eskiden beri dışarının insanlarını pek anlayamazdı; otele gelenlerden değillerdi sanki." (s. 53) "İlle gerekli miydi başkaları?" (s. 88) Ortalıkçı kadını boğduktan sonra yazarın bize "Kaçmayacaktı." (s. 107) diye ilettiği seçimi, böyle bir kaçmayıştır. Zebercet için, otelden dışardaki yaşama çıkmaktır kaçış. Ona özgü, tersine

bir yorumdur bu. Kendini bağlayanı, tüm algılayışlarının bir özdeyişi yoğunluğunda açıklar : "Ben kaçamam bağlıyım buraya ölülere konağa" (s. 120)

Zebercet'in Düşünme ve Duygulanma Biçimi

Tersine işleyen bir mantığı vardır Zebercet'in. İç konuşmaları sürdükçe, daha iyi anlaşılır bu : "Durumunu başkalarının yargısına bırakmayacaktı." (s. 107) Ortalıkçı kadını boğduktan sonra saplandığı, 'kendini öldürerek kurtulma' umarsızlığını aşma aranışları, yol üstünde öylesine dikildiği için "Bas git ulan!" diye azarlayan kestaneciye ne yapacağını düşünmesiyle iç içe geçer. Kestaneciye ilişkin düşünce akışı ince yazılarla, kadını öldürme suçuna ilişkin düşünce akışı kalın yazılarla verilmiştir. Yalnızca italik yazılar ya da yalnızca düz yazılar art arda okunduğunda, Zebercet'i anlamak kolaylaşır :

"Kaçmayacaktı. Durumunu başkalarının yargısına bırakmayacaktı. Başka olanaklar da vardı elbet. Kestaneciyle bile. (...)

maşatlık taşı senin babandır ulan

(...)

tavanarasına gaz döküp odasına gaz döküp bir kibrit

fırlayıp üstüme atılır

başkaları karışır gene sorgular polisler savcı yangında sen neredeydin kokuyu duymadın mı yatıyordum

yere yıkıp boğazıma sarılır

geceyse yalımı gündüzse dumanı bir gören olur yangın vaaar

kestane alacakmış gibi yaklaşıp suratına bir tokat

(...)

yangın vaaar doluşurlar içeriye ölüyü bulurlar

(...)

sövülebilir (...) elimde tırnak çakısıyla kimseye sezdirmeden *avluya bir çukur kazıp* arkasından yaklaşarak ensesine saplanabilir.

avluya olmaz bodruma kazıp (...) bir gören olmasa bile kadını köyden bir yakını ararsa bakkal tanıklık edebilir dayısı öldüğü için köyüne gittiğini söyledi bana der (...) koltuk altlarına kızgın kestane koyun tırnak çakısını saplamak için arkasından yaklaşırken birden dönebilir.

sorgular duruşmalar (...)

kestanelere bir avuç kum atılabilir

Bu iç konuşmalar böyle sürer gider. (s. 107...110) Kestaneciye verilebilecek hiçbir karşılığı göze alamayan Zebercet, kadını öldürmesinden sonraki yaşamına ilişkin de bir çıkar yol bulamaz. İçkili bir yemekten sonra kestanecinin önünden geçerken iki liralık kestaneye üç lira da kabuklarını soydurma bahşişi verir. Kestaneci onu tanımamıştır bile. Ama Zebercet, o çok büyük bahşişle şaşırtmıştır ya adamı, ona yeter.

Bir insanı öldürmüş olmanın başına getireceği şeylerden kurtulma yolları arasında cesedi küçük parçalara ayırmayı ve yakmayı bile düşünür : "Kokuyu duyan olsa bile birisi yemeğin dibini tutturmuş." (s. 110) Ama yaşama dönük hiçbir şey yapamamaktır onun sorunu. En sonunda, kendi varlığına son vermeyi seçer. Kestaneciden kestane alması ve iyi bir bahşiş vermesi de, bu seçimiyle uyum içindedir.

"... bu eski yapının bir gün çökebileceğini, ölüyü bulacaklarını düşünüyordu; ama bu çöküntüde sağ kalsa bile başkalarının eline düşmemek için biraz vakti olacaktı." (s. 123) Kendini öldürmesine yetecek süredir gerekli

İnci Asena

HASKÖY

Coğrafyada geziniyor
Tarihin içinde
Elinde kesik bir baş

Karşıdan Husi geliyor
Ayağında sandal
Elinde kesik bir baş

Sarmaş dolaş oluyorlar
Oturup iki bira açıyorlar
Dertlerini anlatıyorlar birbirlerine
Başağrılarından, çocuklarından dem vuruyorlar
Dünya sorunlarından, insanlık suçlarından
Jozef'ten, Kızıl Tüy'den
Sonra saatlerine bakıyorlar
Yüzyıllarca ilerlemiş

Alıp başlarını gidiyorlar.

Şubat 1996

olan. Amaç da, "başkalarının eline düşmemek".

Neden peki?

"Yeryüzünde canlı kalmanın bir bakıma suç işlemeden olamayacağını bilmeyen, kendilerini suçsuz sanan insanlardan çekiniyor, utanıyordu." (s. 123) Herkesin suç işlediğini düşünürken, herkesin birilerini öldürmediğini, öldürenlerin dışarda dolaşamayacaklarını atlar Zebercet. Tanıdıklarını suçlarken de atladığı şeyler vardır.

Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının bir daha gelmesinden umudu kesince, "Canı cehenneme" der. Oysa kadının hem Zebercet'in ilgisinden haberi bile olmamıştır hem de bu ilgiye olumlu yanıt vermek gibi bir zorunluluğu yoktur. Ama nerdeyse her şeyi içinde yaşayan Zebercet, kadına ilgisini de içinde yaşar, bekleyişini de, onu yargılayışını da.

İlk günler Emekli Subay'ı lobide istemez. Yalnız olmanın getirdiği alışkanlıklarına engel olmaktadır : "... eskiden olduğu gibi arada kalkıp salonda dolaşmasına, seyrek de olsa gerektikçe burnunu karıştırmasına, hafifçe bir yanına eğilirek yüksek sesle osurmasına..." (s. 27) Emekli Subay'ın da bunda bir suçu yoktur, çünkü müşterilerin oturmasına ayrılan yerde oturmaktadır.

Öldürdüğü kadının on yıldır yatakta hiçbir karşılık vermemesini, onu hiç paylaşmamasını anlamak için ne gece ne de gündüz bir şey yapar Zeber-

cet; "orası kabardığında" "Uyansana kız sen!" demekten başka. Her türlü kadere razı bir zavallıdır kadın. Zebercet kaderine razı olmak istemez ama değiştirmek için bir şey de yapmaz, çekip gider. Önce kadını öldürür. Kedi bir gözetmen gibi, ne zaman kendini suçlu sayacağı bir şey yapsa ayağına dolaşmaktadır kediliğiyle. Ayağına son dolaşmasında, kediyi de öldürür.

Hepsi içte kalan, içte yaşanan şeylerden oluşan bir yaşam çıkınca ortaya, istenen de yalnızca 'ben' kalır; başkalarıyla dolu bu dünya çekilmez olur gözünde. Yok etmek de kolaylaşır, yok olmak da. "Değişmez tek bir kesinlik vardı insan için : Ölüm." (s.135)

Aylak Adam'a Göre, Anayurt Oteli

Yaşama bakış konusunda *Aylak Adam*'la çelişmeyen *Anayurt Oteli,* söyleyeceğini söylemede, roman kişisini okura sergilemede *Aylak Adam*'dan daha ileridedir, daha tam'dır. Gerçi *Aylak Adam*'ın davranış dengesi de, romanın sonunda iyice bozulur. Ama bu bile yarım bir görüntüdür. Aylak Adam'ın daha sonra nasıl bir yaşam süreceğini sezmek okura bırakılır.

Aylak Adam'ı öldürmeyi de düşünür yazar : "Fakat fazla melodramatik geldi. Roman boyunca süren nevrasteninin sonunda, bir çeşit melankoliye, hatta deliliğe varabileceği hususunu tamamen okuyucunun anlayışına bırakmayı uygun buldum." (*Yusuf Atılgan'a Armağan,* s. 61) *Anayurt Oteli*'nde ise, roman kişisinin, dayanılmaz bir içine kapanma ve geriye dönme içindeki çıldırma süreci verilir. Yazar, kişisini öldürmeyi de "melodramatik" bulmaz artık.

Aylak Adam, sıkılmaya başladığı ilişkilerde sadece ayrılmayı beklerken, Zebercet öldürerek ayrılmaya başlamıştır. Horoz dövüşünde tanıştığı çocuk, horozların biri öbürünü öldürmeden adamların dövüşü neden kestiklerini sorduğunda, "Belki sonuna dek gitmekten korkuyorlardır; sonunu görmekten," diye yanıt verir. (s. 62) Kendini özdeşleştirdiği dayısı Faruk'un okulda sık sık alay eden çocuklardan birinin boynuna atılışını, parkta tanıştığı yaşlı bir adamdan dinlerken, "Bıraksalar boğar mıydı?" diye sorar (s. 98) ve bu merakını sonra da yaşar. Birini öldürmüş olmanın sonuçlarından nasıl kurtulacağına ilişkin aranışlarının verildiği iç konuşmalarda dayısının o kavgasını anımsarken de rastlarız "sonuna dek gitmek" sözüne : "... boğar mıydı bıraksalar (...) sonuna dek gitmekten korkar mıydı..." (s. 109)

Kestane aldıktan sonra sinemaya gider Zebercet. Amacı, soğuk demircide çalışan çocuğu bulmaktır, bulamaz. Rahatsızlanır. Filmi de izleyemeden kendini konağa zor atar. Yatakta duruşmasını düşler. Avukatı, otelin müşterilerinden geveze bir dişçi, yargıç ise öz kızını boğduğunu, otelden ayrıldıktan sonra öğrendiğimiz, kendini "Emekli Subay" diye tanıtan müşteridir. Zebercet bu tanıtmayı benimsemiştir. Sonraları onu hep "Emekli Subay" diye anar. Düşünde yargıç olan Emekli Subay, avukatın savunmasını öldürme hakkı üstüne kurduğu için benimsemez ama sanığın kadını değil kediyi öldürdüğü için yargılandığını söyler. (s. 121) Yazarın *Anayurt Oteli*'nde de, *Aylak Adam*'da olduğu gibi, "okurun anlayışına" bıraktığı yerler vardır. Zebercet'in bu düşü de böylece kalır.

İlgi çekici bir nokta da, Zebercet'in kadını öldürdükten sonra bir insan öldürmüş olma duygusunu hiç yaşamayışıdır. Bu kıyıma ilişkin bir duygulanma göremeyiz onda. Tam on yıldır, "orası kabardığında" yokluktan da olsa "üstüne vardığı", gece gündüz birlikte olduğu kadını öldürmüş olmasına karşın, bir insanı yok etmiş olmanın üzüntüsünü hiç yaşamamıştır. Demirci çıra-

Sina Akyol

HÜCUM!.. YENİDEN!

(1)

Genç sabah. Güneş vakti. Göğü
sandalıma doldurdum. Kıyı
maviyi çekiyordu. Çakıl
suyla oynaşıyor, zaman
kendine yetiyordu. *Değil,*
ne mümkün... açılır kepengi
edepsizin arsızın;
abuk yüzü altın dişi
yetinmezin tüccarın.

(2)

Ey, acı kahve! Zamanın
yiten köpüğü! Hatta
telvesi hazin şikâyet!

Böyle inilder, eski çarşı.

(3)

Dedim ki : (Sana dedim
Don Quijote!)

Sandığını aç, zırhını giyin,
hüznünü kuşan,
rüzgâr gibi gel.

.. Madem atın yılkıda,
eşeğine bin.

Sancho! Ahbabım!
Yayan gel! Yorulunca,
taşa otur
türkü söyle.

Biz böylece uzaklara
konar göçeriz.

ğını o gece otele getirmiş olsaydı "belki de..." diye düşünerek, şimdi bu işe hiç bulaşmamış olabileceği anlamında bir hayıflanması olur, o kadar. İçinde başkalarına dönük bir sevgi var edemeyince, yok etmesi de kolaylaşmıştır.

Yazarın, Roman Kişilerini Sergilemedeki Başarısı

Zebercet'in pisliğe, pis şeylere yönelik ilgisi ve etkilenmesi, olağanüstü boyutlardadır. Emekli Subay'ın içkili olduğu akşam odasından su sesleri gelince, kötü mü ya da hasta mı diye düşünmez de, "Kustu mu?" diye düşünür. (s. 9) Bu ilginin sürekli olabileceği konusunda okuru daha ilk sayfalarda uyarır gibidir yazar.

"Sol elinin küçük parmağıyla burnunun sol deliğini karıştırdı; çıkardığı bir parça kuru sümüğe baktı." (s. 30) Lobide yalnız olduğu zamanlar yüksek sesle yellenmeyi, burnunu karıştırmayı sevdiğini, Emekli Subay'ın orada oturmasından duyduğu rahatsızlıktan öğrenmiştik.

Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını düşünerek üstünde boşaldığı havluyla da gündelik ve irkiltici bir ilişki kurmuştur : "Kuru yeriyle karnındaki yapışkan ıslaklığı iyice sildi; karyola demirine astı. Bir günde kuruyordu." (s. 52)

Pisliklerin dönüşümünü, sonrasını da izler Zebercet; arar onları, merak eder.

"Yataktan inip gitti havluyu aldı; ovuşturdu, silkitti; kalanları eliyle düşürdü;" (s. 70)

Dövüşten önce horozlardan biri masaya pisler :

"... o da kısaca öttü; sonra masanın üstüne sıçtı. Gülüşenler oldu. Güleç yüzlü, tombulca bir adam cebinden çıkardığı mendille değerli bir nesneye gösterilen ilgiyle, saygıyla horozun bokunu iyice sildi;" (s. 59) Horoz sahibinin ilgisinden de ilerde, şaşırtıcı bir yakından bakıştır bu.

Demirci çırağını görme umuduyla aynı kahveye başka bir gün gittiğinde, o masanın yanına oturur, gözleri horozun pislediği yere kayar : "... horozun pislediği yer belli değildi." (s. 115)

Parkta yaşlı bir adamla tanışır. Karşılarında, sarılıp koklaşmalarından sevgili oldukları anlaşılan "bir genç kızla ince bir oğlan" oturmaktadır. Zebercet onlara dalmış, bir yandan da yaşlı adamı dinlemektedir : "Zebercet'in sağ bacağına, dizine doğru yukarıdan cıvık bir kuş pisliği düştü, yayıldı. Başını kaldırıp baktı; bir kumruydu." (s. 101) (Koklaşan kumrular imgesi ile parktaki sevgililer görüntüsü bir araya gelir. Zebercet'in üstüne pisleyen bunlardan biridir.) İçkinin de etkisiyle sinemada rahatsızlandığında, mendilini çıkarıp ağzına bastırır : "Çenesine bulaşan bu yarı kurumuş nesne parktaki kuşun pisliğiydi. Kusamayacaktı." (s. 117)

Başka bir örnek : "Bir portakal kabuğuna ya da balgama basmıştı anlaşılan, ayağı kaydı." (s. 114)

Portakal kabuğu neyse de, balgam sanışında Zebercet'in kendi içinden gelen bir zorlama var gibi. İnsanı yürürken düşürebilecek acayip bir balgam olmalı bu. Zebercet'in böyle şeylere çok yakından bakışlarıyla kafasında büyüttüğü, çok etkili ve çok büyük pislikler bunlar.

Onun bu ilgisinin benzeri, *Aylak Adam*'da da vardır. Yazarın, "Aradığı şeyi belki de B.'de bulacak, fakat onları buluşturmadım. (...) Çünkü onun aradığı şekilde bir sevgi olamaz," diye, roman dışı bir açıklamada (*Yusuf Atılgan'a Armağan,* s. 404) andığı genç kız olan B.'yi *Aylak Adam*'ın ikinci kaçırışı, bir kulak kirinden gözünü alamayışı yüzündendir. B., Aylak Adam'ın

Roni Margulies

GAZEL GİBİ

Denizin üzerinde yağmur yağar gibi,
yani su suya erişir gibi bir şeydi,

çok uzun bir yolculuktan sonra,
coşkulu bir "Kara göründü!" gibi,

bir taka bir limana usulca girer gibi,
yani her şey tam da olması gerekir gibi,

onca sallantıdan sonra umut kesmişken belki,
bir otel yatağında doyasıya uyumak gibi,

kıyıda yaşlı balıkçılar ağlarını ayırır gibi,
yani yılların verdiği ince bir ustalık gibi,

bir balığın suyun içinde misinayı görmesi gibi,
yani görülemezin görülmesi gibi bir şeydi,

ıssız bir adada tek bir palmiye ağacı gibi,
yani kaçınılmaz bir şeydi, tekti, eşsizdi.

Ne demeli, tanrım, ne denebilir ki,
ben ki inanmam, inanmak gibi bir şeydi,

ve tüm bu saydıklarım ve daha başkaları gibi,
yanıldık yine her şeye rağmen :
Sona erdi.

---

bindiği tramvayın karşısından gelen tramvaydadır. İki tramvay yan yana dururlar : "Başını sola çevirseydi onu görecekti; B.'nin yüzü ondan yanaydı. Ama onun aklı fikri önündeki adamın kulağının ardındaki kirdeydi. Bu kirin biçimi onu müthiş ilgilendiriyordu. Sonunda Matisse'in bir desenine benzetti. İçi rahatladı." (s. 19)

Sarhoşken eve döndüğü bir akşam "Ayakyolunun açık kapısından yana" düşer Aylak Adam. Bu sızma sırasında, lağımda geçen ayrıntılı, uzun bir düş görür :

"Şimdi lağımın içinde yürüyor. Koku artmış. Bu şehrin böyle bir lağımı olsun ummazdı. (...) Beyaz önlüklü bir kadın ona doğru koşup önünde duruyor. 'Ah' diyor. 'Baban sandım seni. Sizin evde hizmetçiydim ben. Tıpkı ba-

ban gibisin.' (...) 'Defol, babama benzemem ben.' (...)

"Kendine geldi. Baktı kafası kubura yakın, az daha uzandı; öğüre öğüre kustu." (s. 25)

Askerde bir İzmirli vardır Aylak Adam'ın altı ay birlikte kaldığı. Ayşe'ye İzmirli'yi anlatışından : "Hoşuma giden ilginç bir hüneri vardı. İstediği yere tükürebilirdi. (...) Aynadaki tükürük aşağı sarkarken..." (s. 138)

Aylak Adam'ın pisliğe bakışıyla Zebercet'in bakışında, şaşırtıcı bir benzerlik vardır. Yakından, büyüterek, inceleyerek ve iğrenmeden.

Parkın, o çocukken mezarlık olduğunu anımsayışı da şöyledir Zebercet'in :

"... kimbilir kaç yüzyıl buraya gömülen ölülerin çürüyüp ufalanmış kemikleri, etleri, saçları, tırnakları vardı." (s. 96) İnsanların canlı var oluşlarına değil, öldükten sonra çürümelerine duyulan bir ilgidir bu.

Yazarın, kişilerini daha iyi verebilmek için psikoloji okuyup okumadığını bilmiyoruz. Ama anlattığı kişilerin yaşamdan çok ölümü sevdiklerini gösteren öyle yatkınlıkları var ki, onları doğru verebilmekteki başarısına şaşırmadan edemiyoruz. Aşağıdaki satırlar Erich Fromm'un *Sevgi ve Şiddetin Kaynağı*[4] adlı yapıtından :

"Birçok insanda da değişik karışımlarda hem yaşamsever hem de ölümsever eğilimler bir arada bulunur. Burada önemli olan – bu iki eğilimden birinin kesin varlığı ya da yokluğu değil – (...) hangisinin ağır basarak insan davranışını belirlediğidir. (...)

"Ölümseverlik eğilimi olan insan yaşamayan, ölü olan her şeye, cesetlere, çürümüş şeylere, dışkıya ve pisliğe büyük bir ilgiyle çekilen ve kendini kaptıran kişidir. (...)

"Ölümseverler geçmişte yaşarlar. (...) İç dünyaları da doğal olarak duygusaldır; başka deyişle dün sahip oldukları duygularının anısını özenle korurlar. Soğuk, herkesten uzak, yasaya ve düzene tutkun insanlardır. Benimsedikleri değerler bizim normal yaşamımızı oluşturan değerlerin tam tersidir : Onları heyecanlandıran ve doyuran şey yaşam değil, ölümdür. (...)

"Ona göre yalnızca iki cins vardır : Güçlülerle güçsüzler; öldürenlerle öldürülenler. Ölümsever kişi öldürene tutkundur; öldürülenlerden nefret eder. (...)

"Ölümsever kişiyi organik şeyleri inorganik şeylere dönüştürme dürtüsü, başka deyişle, yaşama, tüm canlı kişiler cansız nesnelermiş gibi mekanik bir açıdan bakma dürtüsü yönetir. (...) Önemli olan, deneylerden çok anılar, var olmaktan çok sahip olmaktır. (...) Ölümsever kişilerin sahip olduklarını yitirmektense yaşamı yitirmek gibi paradoksal bir tepki göstermeleri bundandır. (...) Böyle bir insan korktuğu ve nefret ettiği geleceğe değil, temelde geçmişe yönelmiştir. Buna bağlı olarak ölümsever kişi, hiç durmadan kesinlik peşinde koşar. Ne var ki yaşam hiçbir zaman kesin, önceden belirlenebilen, denetlenebilen bir şey değildir; denetlenebilir kılmak için yaşamı ölüme dönüştürmek gerekir; gerçekten de yaşamda kesin olan tek şey ölümdür.

"Ölümseverlik eğilimleri çoğunlukla en açık biçimde o kişinin düşlerinde ortaya çıkar. Düşlerde cinayetler, kan, cesetler, kafatasları, dışkılarla uğraşılır." (s. 36...40)

Yazarın, anlatmadaki başarıya varışını sağlayan şeylerden biri de, romanın çağrışımlarla yürümesidir. Daha başlarken, çoğu yerde noktaların, virgül-

Turgay Fişekçi

İSTANBUL'UN UZAKLIKLARI

Filibe'den 444 km.
Kavala'dan 450,
Atina'dan 1 205,
Venedik'ten 1 726,
Roma'dan 1 977,
Paris'ten 2 759,
Amsterdam'dan 3 090.

İstanbul dünyanın başkentiyken
Herkes İstanbul'a uzaklığıyla ölçerdi kendini
I. François,
Blois'deki şatosunda düşünürdü
2 935 kilometre ötedeki Kanuni'yi
Gemiler
Venedik'ten yola çıkmadan
Kule'ye ödeyecekleri vergiyi hesaplardı
Çinli, İstanbul'dan çıkan atlının
ne zaman Duvar'a yaslanacağını

Zaman değişti
İstanbul, uzakta artık
O şimdi bir "hayal şehir"
Sultanbeyli'den
Armutlu'dan
Balat'tan
binlerce yıl uzak
Siz İstanbullular
Ne kadar uzaksınız!
Sevemezsiniz akvaryumdaki bir balığı bile
Tüketirsiniz
Çevre yollarında
cep telefonu tuşlarında
Çatal ve bıçağı seversiniz
sigorta poliçelerini
2000 cc. motoru
Plastik bir oyuncaktır insan eti
İstanbul bir "hayal şehir"
Düşlerinizin bile yetişemeyeceği

lerin, konuşma tırnaklarının olmadığını görürüz. Düşüncelerin kafanın içindeki bendini aşmış çağlayışında olmayanları kâğıdın üstüne de almamıştır yazar. İçsel bir yaşantı olan bunalımı düşünce akışından verebilmeye örnek bir başarıyı görürüz iki romanda da.

Var Olamayınca Yok Etmek

Zebercet'in kurduğu, var ettiği ne bir dostluk ilişkisi ne de bir sevgili ilişkisi vardır *Anayurt Oteli*'nde. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınla olan ilişkisi ise düşsel bir ilişkidir. Kaldı ki yazar, o kadının tıpkı dayısı Faruk'un tutulduğu yengesine benzediğini gösterince, Zebercet'in yaşayan bir kadına mı tutulduğu konusunda da kuşkuya düşürür okuru. Türkçe'de ağabeyin karısına da, dayının karısına da 'yenge' dendiğini anımsarsak, Zebercet'in Faruk'la, 'yengeye tutulmak' gibi bir başka özdeşleşmesini de görür gibi oluruz. (Zibende/Semra, Faruk'un ağabeyinin, Zebercet'in öbür dayısının karısıdır.)

Var olma duygusunun, var etme duygusuyla süreklileşebileceğini düşünürsek, Zebercet'in yaşamdan kopuşunun, hiçbir şey var edemediğini duyumsadığı için hızlandığını söyleyebiliriz. Gerçi bir işi vardır, otel işletmektedir. Ama iş ile, yani 'bir şey yaparak' var olmaktan çok, düzen ve kural tutkusunu yaşayarak duyumsar var olmayı. Yıllardır onca özenle yazdığı müşteri kimlik fişlerinin karakolda okunmadan bir yere atıldığını öğrenince boşluğa düşer gibi olur : "Yukarıyla bir bağlantı sanırdı bunları." (s. 86) İş ile var olmak değil, içinde yaşadığı büyük düzende yerini almaktır onun asıl istediği. Çünkü 'iş', başka deyişle 'bir şey yapmak', özgürlük ister, özgürlüğü yaşama yetisi ister. Zebercet'in, bir büyük düzende yerini alarak değil de, yaşamın içinde 'bir şeyler var ederek' yer alabilmesi için gereksindiği ama kendinde yaratamadığı şey, işte bu yetidir. "Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük," der ve kendini asmak için çıktığı masayı iter. (Kim?) Kaldı ki, o büyük düzende bir otel işleterek yerini alma şansını bile, kadını öldürerek yok etmiştir artık.

Aylak Adam, gözünü yaşama çevirmek yerine, ben'ine çevirince, çevresindekileri bunaltıp kaçırmıştır. Zebercet, çevresinde kimse olmadığı için bunalımıyla yalnızdır. Herkesi ve her şeyi dışlayınca, hiçbir şeyi var edecek gücü kalmaz. Var etme ve var olma duygusunun, başkaları da olunca güzelleşebildiğini, belki de böyle bir şeyi amaçlamadan, belki de tersini söylemek isterken öğretir yazar. Ama iki romandan da hem bu ters iletiyi almak hem de yazarı böyle kabullenip sevmek için, engin bir insan sevgisi gerekir. ❑

(1) *Aylak Adam,* Yusuf Atılgan, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985
(2) *Anayurt Oteli,* Yusuf Atılgan, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987
(3) *Yusuf Atılgan'a Armağan,* İletişim Yayınları, İstanbul, 1992
(4) *Sevgi ve Şiddetin Kaynağı,* Erich Fromm, Payel Yayınları, İstanbul, Ekim 1979

CAHİT IRGAT
Irgatın Türküsü

ADAM YAYINLARI

Seyhan Erözçelik

(24 Kahve Falı)

Üç

Maske takıp, karışıyorsun kalabalığa. Hayvanlarla insanların bir arada oldukları bir kalabalık. Kanatlı bir cüce, yahut cüce bir melek, seyrediyor her şeyi

Ellerinde balıklar ve kuşlar var. Atıyor kalabalığın üzerine. Kuşlar uçuyor, balıklar insanların gözlerine dalıyor ve yüzmeye başlıyor. Solungaçlar, insanların irislerini yırtıyor. Uçan kuşlar, ateş topları kusuyor.

Kuşlar kötü. Balıklar kötü. Kanatlı cüce, yahut cüce melek, o da kötü.

Sakın kendini, maskeyi takma, kalabalığa karışma! (*O, italik*, kalabalığa karışma...)

Kalabalıktaki insanlar, ruhlarını karıştırıp kukla oynatıyorlar gökte.

Aydınlık bir mesafeden, rüzgâr gibi biri geliyor. (Rüzgâr gibi gelmiyor. Yani *zarf* değil. Kendisi rüzgâr gibi. Duruşu, bakışı, her şeyiyle...) .

Dağıtıyor kalabalığı, kuşları, balıkları, ateş toplarını, kanatlı cüceyi, yahut cüce meleği...

Senin kalbinde de, iyi yürekli bir horoz ortaya çıkıyor, doğuyor içine...

Masal gibi bir fal işte!

(24 Gül Yaprağı)

Gülkanı

Gül tuttu gözlerim bütün gece,
ay sularından, gül üstüne bir iğne
takıldı gözlerime, kıvamlı bir sıvı
gözden akan, sanki gülkanı,
yor benim fallarımı, yor düşlerimi –

Gözlerim sanki gülkanı,
yor beni, yangınım ben sana.

ÇEVİRİLERLE KONUŞMALAR

Gürhan Tümer

Başka yazılar yazamadığım günler,
çeviriler yaparım. Ve onlarla konuşurum.
(G.T.)

ALBERT CAMUS : Boş şeyleri not etmekten yoruldum. (Bunu beni Sao Paulo'ya götüren uçakta yazıyorum. Dün boş şeylerle geçti. Kültürün şiddetle ilişkileri üzerine, Mendès'le yaptığım ve düşüncelerimi aydınlığa kavuşturmama yardımcı olan konuşma bile bana boş göründü.)

G. T. : Ah! Bilirim o duyguyu. Hem de çok iyi bilirim. Ah! Ah! Pek çok şeyi, her şeyi, en önemli, en sevdiğiniz şeyleri bile boş bulmak, ne kadar zordur, ne kadar yorucudur bir bilseniz. Ama çaresiz. Öyle gelir, öyle görünür işte bu dünya insana zaman zaman. O zamanlar, hiçbir şeyin anlamı kalmaz. En kötüsü, okumanın, yazmanın da... Ve belki daha da kötüsü şudur : Zaman zaman, insana yalnızca yaşamak değil, ölmek de, yalnızca bu dünya değil, öteki dünya da boş gelir, boş görünür. Eğer mutlak boşluk varsa evrende, o, işte bu durumdur.

Boş şeyleri not etmekten ben de yoruldum.

* * *

LEON-PAUL FARGUE : Savaşta çok fazla insan, sokaklarda çok fazla insan, dünyada çok fazla zararlı varlık, dükkânlarda çok fazla kitap, kitaplarda çok fazla sayfa, sayfalarda çok fazla tümce, tümcelerde çok fazla satır, satırlarda çok fazla sözcük, sözcüklerde çok fazla harf [var] (...)

G.T. : Doğru. Bütün bunlar, var olmasına var. Ama Léon-Paul, acaba daha iyi mi olurdu ıpıssız bir dünya, bomboş dükkânlar, üzerlerinde hiçbir tümcenin yazılı olmadığı sayfalar ya da iki sözcükten oluşan tümceler, tek harfli sözcükler?

Belki.

* * *

GEORGES PEREC : Gardan ya da "hava terminalinden" otele nasıl gidileceği bilinir. Otelin oralardan çok uzak olmaması istenir. Merkezde olması istenir. Kentin planı dikkatle incelenir. Mutlaka görülmesi öncrilen müzeler, parklar, yerler işaretlenir.

Gidilip resimler ve kiliseler görülür. Gezmek, aylak aylak dolaşmak istenir ama, cesaret edilemez; kendini koyverip gidilemez, kaybolmaktan korkulur. Gerçek bir yürüyüş bile yapılmaz, gidilip gelinir. Neye bakılacağı pek iyi bilinmez (...) Hiçbir yer bir anıyla, bir duyguyla, bir yüzle ilişkili değildir. Çay salonları, kafeteryalar, süt-barlar, tavernalar, restoranlar bellenir. Bir heykelin önünden geçilir. Bu, ünlü yüzücü Ludwig Spankerfel di Nominatore'nin heykelidir. İngiliz anahtarı oyunları ilgiyle izlenir. (İki saatlik boş zaman vardır ve iki saat dolaşılır; neden o ya da bu şey insanın ilgisini daha fazla çeksin ki? Henüz herhangi bir yatırım yapılmamış, hiçbir belirleyicisi olmayan, taraf-sız bir mekân : bir yerden bir yere gitmek için ne kadar zaman gerektiği bilinmez; sonunda, hep erken gelinir.)

Uyum sağlamaya başlamak için, iki gün yeterli olabilir. Yanına varmak için koca bir yarım saatin harcandığı, Ludwig Spankerfel di Nominatore'nin (ünlü yüzücü) heykelinin otele üç dakikalık bir uzaklıkta olduğunun keşfedildiği gün, kent, ele geçirilmeye başlanmıştır. Bu, orada yaşanmaya başlanıldığı anlamına gelmez.

G.T. : Yabancı bir kente gelen bir yabancıyı anlatıyor Perec. Beni anlatıyor.

Bundan yıllar önce, Eiffel Kulesi'ni, kaldığım otele çok yakın sanıp, Paris'i bir baştan bir başa yayan geçmiştim.

* * *

SAINT-JEAN DE LA CROIX : Yalnız serçenin beş özelliği vardır; birincisi, en yükseğe çıkar; ikincisi, kendi türünden bile olsa, arkadaşlığa katlanamaz; üçüncüsü, gagasını rüzgâra uzatır; dördüncüsü, belli bir rengi yoktur; beşincisi, pek hoş öter.

G.T. : Çok serçe, birçok serçe gördüm bugüne kadar. Pencerelerde, parklarda minik ekmekler verdim onlara. Onların ölülerini de gördüm. Kasılmıştı minik, çöpten bacakları. Onları sevdim.

Bugüne kadar, serçeler üzerine yazılan bütün yazıları, bütün serçebilimci profesörlerin tezlerini, ozanların bütün serçe şiirlerini ise, elbette ki okumadım.

Ama yine de, işte şunu çok kesin söylüyorum : En güzel serçe yazısı, Saint-Jean de la Croix'inki. Ve bence, en doğrusu da o. Yalnız gezen serçenin, gerçekten de, tam beş özelliği vardır ve bunlar, o yazarın yazdıklarıdır.

Bu özellikler arasında benim en çok sevdiğim ise, gagasını rüzgâra uzatmasıdır.

* * *

E. M. CIORAN : Kendisine bir tarih uydurmak çocuksuluğuna kapılmamış olan herhangi bir küçük halkın edebiyat ürünlerini inceleyin : Şiirin bolluğu, o edebiyatın en çarpıcı niteliğidir. Düzyazı, gelişebilmek için, belli bir sıklık, içinde farklılıklar oluşmuş bir toplumsal yapı ve bir gelenek ister : Kesindir, inşa edilmiştir; şiir, birden doğar, doğrudandır ya da bütünüyle uydurmadır; mağara insanlarına ya da gelişmişlere, incelmişlere özgüdür, yalnızca uçların ötesinde ya da berisinde gelişir, her zaman uygarlığın kıyısındadır. Düzyazı, aklı başında, düşünen bir deha, arınmış bir dil gerektirirken, şiir, barbar bir dehayla ve biçim kazanmamış bir dille tam olarak uyuşabilir. Edebiyat yaratmak demek, düzyazı yaratmak demektir.

Oğuzhan Akay

AŞK BİRAZ BİRAZ

Beni bu akşam aramazsın, yarın hiç, bir başkası var
Gider gelir iyiliklerin üzerine, böyle bitmez aşk
Gözyaşlarımın doğum gününü kutlarız birlikte
Midem bulanır, gece yorulur ve kramplarım artar
Portofino çalar radyoda, sen duymazsın
Acele sevgilim aranıyor heey
Birbirimizden uzak bu saatler
Böyle boğulurum ağh

Tenini okşasam ben olursun yine, sana dönüşürüm
İşgal kuvvetlerinin müthiş yağması her sevişme
Uzun uykulara varırız, saçların ağzıma yapışır
Saçlarından Rapunzel masalları yaratırım
Bana bir umut verirsin oyuncağım olur
Aşkımızdan kaç efsane çıkar
Parkta dolaşır elele
Böyle tutuşurum ağh

Hadi sevgilim uyan ben geldim, taşlarımı zıplattım geçmişe
Yeniden bir çileğin tadını keşfet, timsahın iştahını suda
Şelaleye akan çöpün korkusunu, zevkin doygunluğunu
Çocukluğumun kokusunu, kaplanların coşkusunu keşfet
Kalbimdeki helikopterin uğultusunu, bum bum bum bum
Kaçma zamanımız şimdi
Kaçma, zamanımız ağh

Zafer nasıl taçlanır, beni şimdi kim anlar, aynalar
Aşk asla ölmeyecek der şarkılar, ayrıntılar
Aşkın olmadığı yer ölümdür
Ölünün üstü aşkla örtülür
İksirimiz aşktır, iyi geceler İstanbul
Beni unutabilirsin, hayır ağh

G.T. : Şuaraya yorumsuz duyurulur.

* * *

RABINDRANATH TAGORE : Neden o kadar hafifçe fısıldıyorsun kulağıma, ey Ölüm, benim Ölümüm?

Akşamları çiçekler solarken ve hayvanlar ahırlarına dönerken, gizlice geliyorsun yanıma ve bana, anlayamadığım sözler söylüyorsun.

Akgün Akova

UZUN KANATLI KUŞ SÜRÜLERİ DİLİYORUM SANA

aşk çılgınlığının köprülerinden geçelim seninle
sevgilim, yaban otları arasında bulduğum yeşim
yüreğimdeki su birikintisinde okyanusu arayan nehir
sevgilim, unutmabeni çiçeğinin tuttuğu günlük
gözlerimle sarıldığım kuğu bulutlu gökyüzü

ellerini ayrılıklardan kaçırdığım
dalgın deniz feneri duruşlu
ilkbaharda gezinen sis saçlı sevgilim
mevsimlerin ilkokulundan kışı silelim seninle
yaz yağmurlarına yakalanalım
kumsalında sevişmek istediğin Kız Kalesi'nin önünde
açık hava sinemalarının yıkıntılarında uyuyalım
yer gösterici uyandırsın bizi
gözümüze sıktığı el feneriyle

"*hadi kalkın sevdalılar,*
Aşk Hikâyesi filminde oynayan çifti yaşlanmış,
seyirci sizi görmek istiyor!"

binlerce onbinlerce kemanla çağırdığım dolunay
elektriğin gümüş suyuna ışığını değdiren yıldız
yeraltı kentimde biten güzelavrat otu
geçmiş sevdalarımı erittiğin geceler için
yeniden birini sevmenin ne olduğunu anımsattığın
yüzümde tahtlar devirdiğin,
saraylar yıktığın için
düşlerinin içinden geçecek
uzun kanatlı kuş sürüleri diliyorum sana
ve severken seni,
sevdikçe seni
hep çocuk kalacağım, biliyorum

Beni böyle afyonun uyuşturucu mırıltısı ve soğuk öpücüklerle mi kandırıp yenilgiye uğratman gerekiyor, ey Ölüm, ey benim Ölümüm?

Düğünümüz için büyük bir tören yapılmayacak mı?

Bir taç, saçlarının kızıl kıvrımlarını tutmayacak mı?

Önünde, bayrağını taşıyacak biri olmayacak mı ve kırmızı meşalelerinin ışığı geceyi tutuşturmayacak mı, ey Ölüm, ey benim Ölümüm?

Bir uykusuzluk gecesinde, "çankha" sesiyle gel.

Elif

GECE YOLCULUKLARI

I
Gölgesinde dünün
"*karanlığın sesinde,*"
düşle
"*yürüdüğüm*"
gecede
kuytularında
"*yarının*"

bütün zamanlarında
"*aşkın ve,..*"
renkte
biçimde
değişimde
"*tarihte*"

hep "*sen*"i aradım...

6 Ekim 1995, NY

II
Gece yarılarını geçerken
uyandım!

Geçermiş gibi bir ormandan
su diplerinden

Bana erguvan renginde bir giysi giydir, elimi tut, götür beni.
Araban kapımda hazır olsun, atları sabırsızlıktan kişneyerek.
O zaman örtümü kaldır ve korkmadan bak yüzüme, ey Ölüm, benim Ölümüm!

G.T. : Tagore... Senin bu sözlerin, Aziz Nesin'i anımsattı bana. O da benzer bir çağrıda bulunmuştu.
Sizler yalnız değilsiniz. Böyle ölmek isteyen daha başka insanlar da oluyor.
Ama ölüm, nasıl isterse öyle geliyor.

* * *

RABINDRANATH TAGORE : Kimsin sen, şiirlerimi bundan yüz yıl sonra okuyacak olan okuyucu?

"*senden*"
geçermiş gibi...

"*En çok gözlerim acıdı...*"

Boşluğunda
"*kuş*,"
derinliğinde
"*yağmur*,"
bilinmezliğinde
"*rüzgâr*,"
olmalı
"*yarınki*"
huzursuzlukların...

18 Ekim 1995, NY

III
Yıldızlar büyürken gözlerimde
geçtim bütün denizleri
"*tükenince yeryüzü,..*"
yeniden başladım
"*yokluğun gölgesinde*,"
çoğaldım, çoğaldım, çoğaldım
"*geceden öte...*"
Sessizliğinde
ıssızlığında
"*çoğaldım*"
gökyüzü gibi...

1 Kasım 1995, NY

Sana bu ilkbahar hazinesinden tek bir çiçek, bu bulutlardan tek bir altın ışık gönderemiyorum.

Ardına kadar aç kapılarını, dışarı bak.

Çiçekli bahçenden, yüz yıl önce yok olmuş çiçeklerin kokulu anısını topla.

Neşeli yüreğinde, bir yüzyılın ötesine mutlu şarkısını yollayan bir ilkbahar sabahının yaşayan sevincini duymanı diliyorum.

G.T. : Tagore... Duyuyor seni seslendiğin o insan.
İşte açtı kapılarını ardına kadar, dışarı bakıyor.
Topluyor kokulu anısını eski çiçeklerin.
Dileğin yerine geldi.
Tagore... Hayır, yalan. Aldıran yok sesine. Kapılar sıkı sıkı kapalı. Çiçekli bahçeler soldu. Anılar uçup gitti. Kokuları bile kalmadı.
Tagore Rabindranath... Üzgünüm ❑

Ayla Seyhan

"SON TANIKLAR KUŞLARDI"

her şeyi onlar gördü kuşbakışı
ve yazdıkları son tarihin altını
kara beyinlere batırıp çırpı ayaklarını
imzaladılar

son söz kuşların oldu
en son onlar gördü her şeyi
yağmur ormanlarının kuruyuşunu
duman yorganları örtünen yorgun kentleri
onlar dinledi
ıhlamur ağacının ölüm soluklarını
kuruyan ırmağın yatağında çırpınan mercanı
onlar duydu

ve onlar izledi
insanın sonsuz ihtirasını
onlar tanık oldu
çocukların bilgisayarlı tükenişine
medyanın, mafyanın becerdiği dünyada
en son onlar aç kaldı

Bangkok'ta çocuk kerhanelerinin damına kadar indiler
ihtiyar kıçlarda iflas eden ihtirası gördüler
ve dağların lav yerine kusmuk püskürttüğünü
ve devlerin gölgesinden ürktüğünü

haraç mezat üç dolara satılan ülkeleri gördüler
kuşlar ürktü... çok ürktü
daha da yükseldiler

Golf Stream buz kesti kuzey denizlerinde
karınları üşüdü, yorgun düştüler
uyuyakaldılar
ozon yırtığının
radioactive katmanlarında
ve tüy döktüler
her kanat çırpışlarında
Birleşmiş Milletler Tiyatrosuna

son tanıklar kuşlardı
son insanın çıldırışına dek izlediler
kainatın içinde sonsuza yuvarlanırken dünya
Terminator'un sarayına doğru pikeye geçtiler

"YAĞMUR YATAĞI"NI OKUMAK

Kemal Atakay

Sevgili Donat'a

YAĞMUR YATAĞI

barbar bitkiler gibi yerleşiyorsun alana... sen gelince
bir buğu sarıyor çiçekleri... üzerimizden yeşil bir
dalga gibi geçen sessizliği görmüyorsun... asıl barbar
benim oysa yansıtamadığı dillerle kuşatılmış...
kapıyı hızla çarptığında bir su çizgisi yok oluyor önce
sonra beni kuşatan diller... duvarlarda beliren
mor lekelere bakıyorum hiçbir şey söylemeden...

ona ince bir yaprak uzatıyor ve diyorum ki :
...hiç korkma benim dokum cam...
...ölmüştüm... ama işte şimdi yeniden yaşayanım...
...bende hiçbir şey yok bir çığlıktan başka... yosun...
...denizaltı odaları... bir yağmur yatağından başka...[1]

"Yağmur Yatağı", *Uzak Fırtına*'nın bu yazıda vurgulamaya çalışacağım bir özelliğini çok net olarak ortaya koyan bir şiir : Konuşan öznenin konumu. Gerek dilsel düzeyde gerek dilsel düzeyin çağrıştırdığı fiziksel imgede "Yağmur Yatağı"nın imlediği, belli bir özne değil, sanki daha çok belirsiz, vücut bulamamış bir sestir. Daha ileride tekrar döneceğim bu nokta, *Uzak Fırtına*'nın bence en önemli yönlerinden birini oluşturmaktadır. Bir ses, neredeyse bastırılmış, suskunluğa mahkûm edilmiş bir ses, yalnızca 'sen' ve 'o'na bakarak, onların yaptıklarını görerek, eylem yoluyla değil, bir etkiye maruz kalarak kendini tanımlar :

barbar bitkiler gibi yerleşiyorsun alana... sen gelince
bir buğu sarıyor çiçekleri... üzerimizden yeşil bir
dalga gibi geçen sessizliği görmüyorsun...

İletişimden çok, tedirgin edici bir sessizliğin hâkim olduğu bu ilişki (ya da sözel örgü aracılığıyla kurulan ilintili olma hali), ancak 'sen'den 'o'na geçerek söze dönüşür :

Rıfat İnkaya

GELECEK YOK

Menekşelerin çağrısıdır bu duygulanma
Ay ışığı öpüşlerinle başlayan o karlı gecede
Kasıklarımda buruk tadı döllenmenin
Kuşların olanca yumuşaklığı rüzgârda
Güzelim su kentinin küpeştelerine dayanmışım
Dün gibi seni bekleyişim kıyılarında
Gelecek yok geçmiş var
Sevdaya durdukça

Anlamlı bir uyarıydı bize her sabah
Ağaçlar boyunca güneşin doğuşu
Binlerce uyarıydı sessizce
Didinip durduğumuz gün boyu
Nerde sevgiyi nakış gibi dokuyan öpüşlerin
Yalnızlığı paramparça eden okşayışların nerde
Nerde davullarla yarışan yüreğinin devinimi
Krizentemler boyunca sevda içeren
Sevişmelerin nerde
Gelecek yok geçmiş var
Anılara durdukça

Aydınlığı çeker kısrağımın yorgun başı
Ter içinde yelesiyle sağrısı
Göğü toprağı denize sana hasret yaşadım
Güzelim su kentinin çınarlı kahvelerinde
Nabzın vurgunlar okyanusu kalbimde atıyor şimdi
Yarım kalan sevdaları oluşturan acısıyla
Gelecek yok geçmiş var
Ölüme durdukça

---

ona ince uzun bir yaprak uzatıyor ve diyorum ki :
.. hiç korkma benim dokum cam...

Bir iç konuşmayı sürdüren bu ses gene de son betimleyici olma niteliğini korur. 'Öteki'ni onun sessiz gözlemi yoluyla tanırız. Bu suskunluk, sonunda nitelediği kişinin özelliklerini içine alarak, kuşatarak, onu kendi sesinin (sessizliğin sesi diyelim) bir öğesi durumuna getirir. Buradaki gizil saldırganlık (yabancı bir öğeyi betimlemek – niteleyici terimleri seçişim de karşımdakinin suskunluğu ile onaylanmıyor mu zaten – ve bu betimleme vasıtasıyla onu içselleştirmek, yani bir anlamda yok etmek), şiirin ikinci bölümünde

küçük İskender

AYAKHAVLUSU

Nefesi kokan bir denizatı mıyım ben
ruhumun terkisinde harita fragmanları
ve suratımda patlamış franboazlı pasta

İle nereye kadar giderim böyle mağrur
böyle boydan boya aşağılanmış
cilası çizilmiş ama adamakıllı sakallı

ne tencereyim ne de bir kapak uğruna yuvarlanıyorum

Nefesi kokan bir denizatı mıyım ben
ya da bir komedi filminin en baba esprisi
finale doğru seyirciyi elleriyle boğan

çok önceden alınmış bir karar gibi yaşıyorum
bir adım eksik atsam
hatıralarım, acılarım ayaklanıyor

ne dağı tanırım ne de içimdeki aşk tavşan

20 şubat 1996

* On yıl önce, Nisan 1986 tarihli Adam Sanat'ta küçük İskender imzalı ilk şiirim yayımlanmıştı. Koskoca (!) bir on yıl geçmiş. Benim için önemli olan bu hassas noktayı, okurlarla paylaşmak istedim. Sevgiyle!

dengelenir : Üçüncü şahsa aktarılan *itiraf,* açıkça doğaya ait, katışıksız su imgesinin, 'yapılmış', 'kurulmuş', 'insan elinden çıkma' cam imgesi ile yer değiştirmesi, hem saydam camın burada geçirgen, ötekine ulaşmada dolayımsız bir rol üstlendiğini ima eder, hem de özellikle son dizeler gözleyenin, karşıdakini yok etmekten çok, onun belki de olası tek varlık alanını oluşturduğunu gösterir. Tıpkı suya bir mekân sağlayan, buna karşın suyu kendi fiziksel yapısının sınırları içinde devinmeye zorlayan bir bardak gibi, yağmur yatağı, su niteliği ile kendini belirginleştiren ötekine bir alan sağlar. Ancak, onun bir biçimde kendi varoluşunu da imümkün kılan yegâne alan oluşu, belli bir pathosu beraberinde getirir :

ölmüştüm... ama işte şimdi yeniden yaşayanım...
... bende hiçbir şey yok bir çığlıktan başka... yosun...
...denizaltı odaları... bir yağmur yatağından başka...

Munch'un *Çığlık* adlı tablosundaki gibi : Halka halka yayılan çığlık ile ben ayrıştırılması olanaksız bir bütün. Ama Lâle Müldür'ün *Uzak Fırtına*'sı, "Yağmur Yatağı"nı izleyen şiirlerle bu çığlığı bir söyleme dönüştürür.

Biraz şematik görünmeyi göze alarak, "Yağbur Yatağı"nı kendi eleştirel okuma dilime şöyle çeviriyorum :

a) 'Sen'den, 'biz'e, oradan da 'ben' ve 'o'na geçişlerle örülmüş bir söylem. Hem paradoksal bir biçimde (şahıs zamirlerinin getirmesi beklenen vurguya rağmen), özneler arasındaki sınırlar belirsizleşiyor, hem de bu ikili karşıtlıklar sonuçta kendi söylemiyle ötekini kuracak bir özne ile karşı karşıya bırakıyor bizi. Bastırılmış bir ses, boğucu bir sessizlik belki de bu şekilde bir söze, kendi sözüne kavuşacaktır (diyelim ki Narcissus'un sevgilisi Echo'dan farklı olarak);

b) öteki, konuşarak değil, yarattığı etkiler yoluyla, bir hayli belirsiz de olsa bir kimlik ediniyor;

c) gelen'in su niteliği, ben diyen öznenin su niteliğine dönüşüyor.

Çığlık : Gösteren/gösterilen ilişkisinin yittiği, gösterge olamayan bir im. Çığlığın "içeriği"ni, gizlediği potansiyel söylemi, söylenmemiş sözü görmek için sonraki şiirlere bakmak gerekiyor;

d) ya konuşan öznenin niteliği? "Beau Ivre"deki gibi kişileştirilmiş bir "şey" mi konuşan? Hayır. Çünkü bu özne için tıpkı "çığlık" gibi "yosun" ve "denizaltı odaları" da tözsel değil, arızi nitelikler : Onu tanımlamayan, bir bütün olarak ele vermeyen nitelikler. Ben/sen/o/biz'den, kendini ele vermeyen, kaygan, neredeyse buharlaşmaya hazır bir öz kalıyor geriye. Kendini var etmesi, 'sen'e kendi söyleminde verdiği biçim ile mümkün olacak. ❑

(1) Lale Müldür, *Uzak Fırtına,* Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s.9.

HENRIK NORDBRANDT

Aşk Şiiridir Bütün Şiirler
Ayaklarımın Altına Serdim Dünyayı

Çeviren : Murat Alpar

ADAM YAYINLARI

SALÂH BİRSEL'E MEKTUP

Adnan Binyazar

Sevgili Salâh Ağabey,

(...) *Papağanname*'yi Türkiye dönüşü, Berlin'de beni bekler buldum. Kasım sonlarına doğru da *Rumba da Rumba, Yaşama Sevinci, İnce Donanma, Şiirin İlkeleri* (5. baskı) geldi. Hastalık mastalık demeden, hep yaptığım gibi, kitapları (*Şiirin İlkeleri*'ni de) hemen okudum. Sizin gibi bir ozana övgü yağdırmanın ölçüsüzlüğünü biliyorum. Ancak, birkaçının dışında çoğu ilk kez yayımlanan bu şiirlerinizi belki bin yıllık bir birikim sonucu olarak algıladım. Şiirler bende, yatağını iyice dolduran verimli bir ırmak etkisi yarattı. Bu bir taşma değil, verimliliği ağır hışırtısından anlaşılan bir ırmak!

Kim çıkıp da Salâh Birsel'in şiirini şiirsel estetik, ironi, toplumsallık açısından inceleyecek diye düşündüm. Bizde inceleme, coşkularımızı sergileme, buluşsal perendeler atma – en çok da – ayan beyan olan yargılarda bulunma biçiminde algılanıp yorumlanır. Ortaya ciddi ürünler koyan ne kadar az! Anımsarım, sizin şiirinizin dünyası hep toplumsallığın dışında, kendi kozası içinde aranmıştır. Örneğin bu bağnazca bakıştan ötürü *Haydar Haydar* farkedilememiştir.

Bir şairi yürekle, bilgiyle yazmak gerekir. Sevgisizliğin kol gezdiği Türkiye'de nasıl başarılacak bu! André Gide'in *Dostoyevski*'sine hayranlığımın dibinde yatan budur. Gide, hiç kuşkusuz, Dostoyevski'nin yazma serüveninin derinliğindeki insancalığı sezerek yazdı. Bir de, bizde daha tırnak tutmamışlar, kendilerini önemsemeye, yapılmış olanları dışlamaya başlıyorlar. Siz kaç yılın şairisiniz; daha "Benim şiirim..." dediğinizi anımsamıyorum. "Benim şiirim" diyenlerin, gerçekte kendi şiirlerini tıkadıklarının ayrımında olmadıklarını da biliyorum. Bunları yazarken, acaba kaç kişinin "Ayıpençesi"nin ayrımında olduğunu düşünüp duruyorum. Siz şiirinizle insanımıza sahip çıkıyorsunuz. Şiiri müraileştirmeden yazan kaç kişi var? Bırakın bizi (Bizim şiirimiz geniş boyutuyla kendini mürailikten kurtaramamıştır) dünya şiirinde de durum budur.

Salâh Ağabey beni mürai saymayacağınızı biliyorum. Sizin şiirinizin Nobel'lerle ödüllendirilmemesi, sizin yalnızca Türkçe yazmanızla ilgilidir. Kuşkusuz "çeviri" yer bitirir şiiri. Yine de "iyi şiir", çeviriyle gizlenemez. Kimi dünya şairlerini okuduğumda, biraz genel boyutuyla da belirteyim, "bizim şiirimiz" karşısında ne kadar güdükler. Birçok şair, geçmiş kültürlerin cıncık boncuğuyla uğraştıkları için ödüllendiriliyor. Dünyaya uzanan şiir de çok az!

Yüreğimin kanatlarını gövdeme çekmeden yazmam. Karşımda Salâh Birsel adında bir bilge olduğu içindir. Bu yargılarımı bezeksiz, donaksız nasıl anlatabilirim yoksa? Size yazarken, hoşgörünün, mantığın, ince anlayışın dünyasında yeni bir özgürlükle donandığımı bilirim.

Berlin, 31.12.1995

Bejan Matur

KADINLAR

Mavi dövmeleri
Ve bitmek bilmez yasların çürük izleriyle
Durup ateşe bakıyorlar.
Rüzgâr estiğinde hepsi ürperiyor
Göğüsleri değiyor toprağa

Ellerinde yanan odunlar taşıyan kadınlar
Siyah kazanların pası çökmüş yaşlılığıyla
Dolaşıp duruyorlar.
Ateşin öfkesi kabardığında
Sesler artıyor.
Orada ateş hiç bitmiyor
Söndürmek bir bela

Göğüsleri pörsüyen kadınlar
Ellerinin korkunç inceliğiyle
Tutacakları odunların sertliğini düşünmekte
Ve susmaktalar.
Sustuklarında yaşları fark edilmiyor
Toprak kokuyor bağırdıklarında

Nereye yaslanacaklarını unuttuklarından
Gözlerini toprağa bırakıyorlar
Çünkü bulutlar gökte kalıcı değil
En içten
Toprağa veriyorlar kendilerini
Ve kokuyorlar ara sıra

Adam Yayınları,
Yaşar Kemal Toplu Yapıtları'nı
"Adam Yayınları özen ve titizliğiyle"
Türkiye'ye armağan ediyor.
Gururla.

BÜTÜN ROMANLARI

İnce Memed I
İnce Memed II
İnce Memed III
İnce Memed IV
Ortadirek
(*Dağın Öte Yüzü I*)
Yer Demir Gök Bakır
(*Dağın Öte Yüzü II*)
Ölmez Otu
(*Dağın Öte Yüzü III*)
Yağmurcuk Kuşu
(*Kimsecik I*)
Kale Kapısı
(*Kimsecik II*)
Kanın Sesi
(*Kimsecik III*)
Kuşlar da Gitti
Filler Sultanı
Demirciler Çarşısı Cinayeti
(*Akçasazın Ağaları I*)
Yusufçuk Yusuf
(*Akçasazın Ağaları II*)
Deniz Küstü
Höyükteki Nar Ağacı
Yılanı Öldürseler
Al Gözüm Seyreyle Salih
Teneke
Ağrıdağı Efsanesi
Binboğalar Efsanesi
Üç Anadolu Efsanesi
Sarı Sıcak (*Bütün Öyküleri*)

değerli kitaplar yayımlar.

SANAT
AYDA BİR YAYIMLANIR
ADAM